

النصُّ والأسلوبيَّة

بين النظرية والتطبيق

(دراســة)

عدنان بن ذريل

النَّـــص والأسْــــلوُبيَّة

بين النظرية والتطبيق

(دراســـة)

عدنان بن ذريل

النَــــصُّ والأسْــــلوُبيَّة

بين النظرية والتطبيق

(دراســـــة)

من منشورات اتحاد الكتاب العرب
2000

البريد الالكتروني: E-mail : unecriv@net.sy

الإنترنت : Internet : aru@net.sy

موقع اتحاد الكتّاب العرب على شبكة الإنترنت

www.awu-dam.com

تصميم الغلاف للفنانة: خولة الخطيب

□□

مقدمـــــة

الدكتـور: عـبد الله أبو هيف

هذا كتاب جديد لشيخ النقاد في سورية يتابع فيه مشروعه النقدي الألسني الذي بدأه رائداً ومجدداً في الثمانينات من خلال كتبه: (اللغـة والأسلوب)(1980) و(اللغـة والدلالـة) (1981) و(اللغـة والبلاغة) (1983) و(النقـد والأسلوبية بيـن النظريـة والتطبيـق) (1989).

لقد اتجه النقد الأدبي العربي الحديث منذ مطلع السبعينات، علـى استحياء، إلى المناهج الحديثة الغربية كالشكلانية والبنيوية واللغويـات ومـا خالطهـا من اتجاهات فيما بعد كالأسلوبية واللسانية والعلاماتيه والتفكيكية والألسـنية، غير أن ابن ذريل، وهو أحد رواد النقد الأدبي منذ الأربعينات دعا إلى التجديد باكراً، وقد كانت له صولات وجولات في التعريف بالرمزيـة والمنهـج النفسـي والتـاريخي، وتشهد على ذلك مقالاته الكثيرة المثبوتة في الدوريات، وكتابه عن "عبد السلام العجيلي" دراسة وصفية نفسية"(1970).

وفي السبعينات، اختار الألسنية وما يجاورها من اتجاهات حداثية فكتب فيها نظرياً وتطبيقياً، ولعل كتابه "مسرح علي عقلـة عرسـان" (1980) الجهـد الأكبر الملحوظ في سياق تجربته النقدية التي صارت إلى إحاطة أوسع وأشمل وأعمق بهذا الخيار الفكري والنقدي، فقد شكل ابن ذريـل علـى مدار أربعـة عقود من الزمن صوتاً نقدياً منفرداً خـارج سرب النقد الأدبي الحديث في سورية الذي جرفته الصراعات الأيديولوجية والتبشيرية.

ابتعد ابن ذريل عن الجماعات الثقافية والنقدية ولا سيما المتحزبة أو المؤدلجة منها، وحافظ على دور متوازن بين الصحافة والأدب، ونأى عن زج نفسه وقلمه في المعارك النقدية معتقداً أن من الأفضل له وللحركة الأدبية الناهضة في سورية أن يكتب نقداً ضمن مساره الخاص الذي شقه شاباً. وأعني به تعريب النقد الأدبي الغربي الحديث وتأصيله في حركة الثقافة العربية المعاصرة. ومن الواضح أن شغله النقدي اعتمد على الدوام على مثل هذا التعريب، وليس مجرد الترجمة أو النقل مستنداً إلى خلفية متينة من درس التراث النقدي الغربي، ولا سيما البلاغي الذي سيطوره لتمثل إنجازات الحداثة النقدية التي دعا إليها مغلباً الاتجاه الألسني مع ميل بنيوي وشكلاني واضح، وقد كان الاختيار واضحاً تقوى مع استغراقه في نقد السرديات، وهو ميدان تضاعفت أهميته الراهنة بتتويج فنون النثر القصصي على بقية الأجناس الأدبية بوصفها أكثر استجابة للعصر، ويتضح ذلك بجلاء في هذا الكتاب "النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق"، ربما بتأثير انصراف النقد الشكلاني والبنيوي إلى السرديات بالدرجة الأولى، وربما أيضاً بتأثير تعقيد السرديات قياساً إلى الأدب الغنائي أو الوجداني أو الذاتي حيث فنون النثر تلازم تعدد الحوار وتنوع الكلام وموضوعية الخطاب وسنلاحظ انصراف القسم النظري في هذا الكتاب إلى تحليل السرد والنص السردي: لغته، أسلوبيته ملاقساته اللغوية، طرائق تحليله، بلاغته وإبلاغيته، منظوره السردي، نجواه وحواريته، الخ، أما التطبيق فلم يحظ فيه الشعر إلا بفصلين من أصل أحد عشر فصلاً، أحدهما للقصة وثانيها للمسرحية، بينما كان هناك سبعة فصول للرواية.

أراد عدنان ذريل من كتابه أن يحرّف بطرائق المنهجية الألسنية في النقد الأدبي والأسلوبية، مركزاً من جهة على النص وخصوصيته، ومن جهة ثانية على الأسلوب وتفرده، فالنص هو المجال الحقيقي الذي تنعكس فيه الملامح الأسلوبية للكاتب المنشيء، كما أن الأسلوب هو الألق الشخصي لفرادة هذا الكاتب المنشيء.

خصص ناقدنا الفصل الأول لتعريف النص وفق مأثور النقد الفرنسي الجديد، وأعلامه البارزين كتودوروف وبارت وكريستيفا، موافقاً على أن النص هو لغته، لأن "تحولات اللغة الأدبية تمثل الممارسة الجدلية للذات داخل اللغة، وأن التاريخ هو مجموعة نصوص أكثر منه تاريخية دون لغة.

وفي الفصل الثاني "الأدبية والنص" ينطلق ناقدنا من مأثور الشكلانيين

الروس، ولا سيما شكلوفسكي على أن الأدبية (أي الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا) هي محك النص ومحل دراسته، غير أن الشكلانية أو التعمق في بحث الخصائص الشكلية لا يكون بمعزل عن واقعه، وهذا ما جعله يخوض في الفصل الثالث في "البيئة الأدبية والأسلوبيات" منطلقاً من مفهوم العلامة عند دي سوسور، إلى البنية الوظيفية عند مدرسة براغ، إلى الأسلوبيات والأسلوب كزخرفة أو كدلالة ذاتية، أو كتمثيل، أو كنمط، لأن عمل المحلل الألسني كما يكتب، يقتصر على "ربط النص" باللغة التي كتب بها، وبذلك تصبح "الأسلوبيات" دراسة مقارنة لأنماط التفضيلات التي يظهرها الكاتب في اختياره للغته، ضمن المصادر اللغوية التي في متناوله.. أو بعبارة أخرى، تدرس الأسلوبيات تواترات الاختيار النسبية التي تميز لغة النص عن لغة غيره، أي هي، بتعبير هاليداي، تطبيق للألسنية أكثر منها توسيع لها.

ثم درس ناقدنا في الفصل الرابع "ظاهرة الأسلوب ما هي؟" متتبعاً تعاريفه وما يثيره من قضايا تتعلق بالممارسة العملية ومجال الدلالات، فالممارسة العملية هي الفعالية منظوراً إليها في سياقها الحركي، وعلى الخصوص في الظروف الاجتماعية التي تعطيها "دلالتها" في عالم معاش فعلاً. وهكذا توقف ملياً عند تعددية "الشيفرة" والسنن والعلامات لأهميتها في فهم ظاهرة الأسلوب وتنظيمه للخطاب أو الرسالة، مميزاً بين البلاغة والأسلوب، ثم انتقل إلى تصنيف الأساليب عند بيير جيرو بالنسبة إلى طبيعة التعبير أو مصادره أو مظهره. ومن الواضح أن ناقدنا يوافق على هذا التصنيف، مما يثير أسئلة كثيرة حول استحكام ظاهرة الأسلوب للعلائق اللغوية أو البلاغية وحدها، ويجعل من البعد الدلالي في شبكة علاقات النص أمراً عصياً على تمثلها، وهو ما تتعمقه علاقات الأبنية التركيبية أو علاقات الأبنية الدلالية. وعلى وجه الخصوص، حيث ينهض النص إلى أبعد من مستويات تركيبه اللغوي والبلاغي إلى تعدد قابليات تأويله أو انفتاحه على مرجعياته ومفرداته الغائبة.

ولعل هذا التركيز على المكون اللغوي أو البلاغي هو الذي قاده إلى تخصيص الفصل الخامس لبحث "البلاغة الجديدة" من خلال تنظير بيريلمان للتوكيد على الفعالية الدلالية، فلا تعود العلامات اللغوية تمثل الأشياء بقدر ما هي تتحول نفسها إلى "أشياء"، فتحتل مكاناً في سلم القيم، كما تسهم في الشعائر، وبينما نجد "اللغة" في المجتمعات الديمقراطية ملكاً لكل الناس، وتتطور بحرية تامة، نجد أن اللغة في المجتمعات المتراتبة يتم تجميدها، بحيث تصير تكتسب

طابعاً شعائرياً ومقدساً.

وللإجابة عن أسئلة الأدبية إزاء الواقع، يفرد ناقدنا الفصل السادس لأسلوبية الرواية كما عالجها باختين طلباً لما تعكسه من علاقات اجتماعية وتاريخية هي شيء مما يعيشه الأبطال من تباينات ومجاوزة الشكلانية إلى فنية ما وراء الألسنية، حيث امتدادات القول الاجتماعية، وما ترتبها من مفاهيم نقدية وأسلوبية مثل "تعددية الأصوات" و"تصادم الأيديولوجيات" وغيرهما. ويفيد ذلك أن باختين يتجاوز الشكلانية منذ كتابه عن "ديستويفسكي" المسمى "معضلات شعرية ديستويفسكي" (1929) متخطياً فنية الشكلانية الساكنة، أي اللغوية القديمة، فالرواية لا تتجه إلى جلاء وعي المؤلف في عالم وحيد فحسب، وإنما تكشف عن أنواع الوعي الأخرى للأبطال، واحداً، واحداً، بشتى عوالمهم، وهم يندمجون في وحدة حدث معين.

وهذا يعني أن البطل لم يعد مجرد موضوع يخص وعي المؤلف، بل هو وعي آخر، وأحياناً غريب، بما يفيد أن المؤلف هو الفاعل للكلام الفردي، أما النص أي الرواية فلم تعد انعكاساً لأيديولوجية وعي المؤلف، وإنما أصبح تصادماً لأيديولوجيات متنوعة، ذلك أن الفكرة في نظر باختين، حدث يجري حتى نقطة التلاقي التي هي الحوارية، إلا أن التفكير الإنساني لا يتحول إلى فكرة دون الاحتكاك الحي مع فكرة أخرى تتجسد في الآخر، وأيضاً أصوات الآخرين. والكلمة نفسها، أي القول الروائي، تسمح بذلك، لأنها تتكشف عن أنها مأخوذة من عدة أصوات، أو تأتي في تصالب عدة ثقافات، إلا أنها، كما يقول باختين، تكون في الأساس أيضاً كتابة بيضاء تهرب من جميع السماكات المعوالم، أو التي للدلالات الحافة، فتعيد للنظام اللغوي حريته وفنيته.

وفي مثل هذا الشرح يمضي ناقدنا في التعامل مع الحامل الأيديولوجي للنص بما هو تحقق لغوي في السرد بالدرجة الأولى، مبيناً تطور فكرة الحوارية من الشكلانيين إلى إنجاز باختين مستنداً إليهم، حيث البذرة كانت موجودة عندهم، وتقوم على فهم خاص لانعكاس الواقع في الأدب ويتوقف ناقدنا على عجل عند بعض من عالجوا ذلك التطور مثل فولوسينوف ومدفيديف على أن الأدب يمثل الأيديولوجية في نظرهم، وهو شكل متميز لتجسد التفاعل الاجتماعي.

وقد تتبع ناقدنا قضايا أسلوبية الرواية بالنظر إلى بعدها (الأيديولوجي المجرد، أو بعدها الأيديولوجي الدعائي والتبشيري فقط كما في كتاب باختين

التالي (الكلمة في الرواية) (1941) للإفصاح عن الأصالة الأسلوبية في الرواية، والخصائص المميزة للرواية، والنجوى والحوار فيها، ممهداً بذلك للتفصيل في أساس نظريته لفهم الرواية في خطين أسلوبيين، الأول خصيصته أحادية اللغة، والثاني الذي يدرج التنوع الكلامي في صلب الرواية موزعاً توزيعاً أوركسترالياً، ومتخلياً في كثير من الأحيان، عن "كلمة" المؤلف المباشرة، وإليه ينتمي أعظم ممثلي النوع الروائي في أوربا الحديثة.

ثم يشرح ناقدنا في هذا الإطار أنماط التحليل الأسلوبي والأسلوبية السوسيولوجية مدخلاً لدرس "النص السردي وطرائق تحليله" وهو موضوع الفصل السابع. وفيه يمعن ناقدنا النظر والقول في العنصر اللغوي في التحليل البنيوي معالجاً قضايا النص الفردي، والقراءة والنقد والبويطقيا، والنمذجة السردية عند تودورف وبارت وجريماس وجينيت مشيراً إلى بزوغ علم السرد الذي غدا مكرساً مع جهود البنيويين ومن تلاهم، أو حذا حذوهم أو انطلق من عصر ما بعد البنيوية.

ويخصص ناقدنا الفصل الثامن لمصطلح "الملاشاة اللغوية" سواء أكانت تهديماً طبيعياً، تتكشف عنه لغة النص، أو طريقة تحليل لغوي للنص على سبيل التفكيك، ما دامت الملاشاة اللغوية – بتعبيره– تقوم على جدلية حميمية تكشف عن مركزية الذات، إذ أنها تتحرك في الذات، وبالذات، وضد الذات، أي هي مباشرة ذاتية لإمكانيات اللغة في التعبير، الأمر الذي يعطي الجملة قدرة تعبيرية لتكون "ابتداءاً عاطفياً" أو "ابتداءاً فكرياً"، كما يعطي النص قدرة تعبيرية ليكون مجال "تعددية الأصوات" ومجال "تصادم الأيديولوجيات" بعد ذلك فيبرز ناقدنا طرائق التحليل المختلفة، كما عند جماعة "تل كل"، ويوضح خصوصية مصطلح "الملاشاة اللغوية" كالابتداء وضياع الذات وتخلخل النص وإعادة بنائه والصوت بوصفة ابتداءاً موقفياً، للوصول إلى خلاصة ذات دلالة عن صلة القول السردي بالمؤلف، حين تجد أن المؤلف مبدئياً هو السارد التقليدي للنص، هو صاحبه وصانعه، صنع أنواله وصبغها بصبغة فكره وأيديولوجيته، إلا أن النص يكشف أيضاً عن قائلين غير المؤلف، هم هؤلاء المجادلون لواقعهم، يطمعون إلى تحقيق ذواتهم، فيكونون أصوات مواقفهم في تجربة المسرودية ككل.

ويخصص ناقدنا بقية فصول كتابه للنقد التطبيقي على النحو التالي:

– *الفصل التاسع: رواية شكيب الجابري "وداعاً يا أفاميا".*

– *الفصل العاشر: رواية هاني الراهب "الوباء".*

- *الفصل الحادي عشر: رواية عبد النبي حجازي "المتألق".*
- *الفصل الثاني عشر: رواية فاضل السباعي "ثم أزهر الحزن".*
- *الفصل الثالث عشر: ديوان علي عقلة عرسان "تراتيل الغربة".*
- *الفصل الرابع عشر: ثلاثية حنا مينه "حكاية بحار".*
- *الفصل الخامس عشر: روايتا نبيل سليمان "الأشرعة وبنات نعش" (والأصح هما الجزآن الأول والثاني من رباعيته مدارات الشرق).*
- *الفصل السادس عشر: ديوان فؤاد كحل "أزهار القلب".*
- *الفصل السابع عشر: تجاوز المعيار في روايتين هما (البلاغ رقم 9) لمسعود جولي و"الرجل والزنزانة" لوهيب سراي الدين".*
- *الفصل الثامن عشر: مجموعة مالك صقور القصصية "الجقل".*
- *الفصل التاسع عشر: مسرحية خالد محيي الدين البرادعي "جزيرة الطيور".*

وفي هذه الفصول التطبيقية جميعها يستند ناقدنا إلى إرث النقد الحداثي الذي تقصى بعض جوانبه في فصول كتابه النظرية، فيلتفت في نقده التطبيقي عن أدوات النقد التقليدي الشارح إلى الكشف عن بنيان النصوص وآلياتها الأسلوبية بمزيد من الإيجاز والتكثيف، باذلاً بعض العناية بتاريخية النصوص المدروسة، وموجهاً رأيه النقدي لاستصلاح الاستجابة المتبادلة بين النص وأسلوبيته نحو تبيين القول فيه ومستوياته، وخلل ذلك كله، وفي الأساس، تبيين جماليته، وهو يؤدي ذلك في اتجاهين، الأول: تعريفي ينزع نحو تبسيط المنهج النقدي وتقريب مصطلحه، وقد يدعوه ذلك إلى تكييف المنهج ومصطلحه لطبيعة النصوص العربية المدروسة، والثاني تقويمي متعاطف غالباً مع النصوص المدروسة، ولنأخذ كتابته عن رواية شكيب الجابري "وداعاً يا أفاميا" نموذجاً لنقده التطبيقي.

يقع هذا النقد في أقل من عشر صفحات مبدوءٍ بنبذة تعرف بمكانة الجابري وروايته في بضعة أسطر، ثم يحلل هذه المكانة بفقرة تحت عنوان "الموجة الأولى" بحدود صفحة واحدة عن الرواية ومرحلتها في التاريخ الأدبي في سورية.

أما مدخله لنقد الرواية فكان مصطلح "مونولوجية" كما استعمله باختين،

ويقصد به الرواية التي يسيطر عليها صوت المؤلف، وتظل تحت سيطرته، في حين أن روايات ديستويفسكي "بوليفونية"، تعكس تعددية الأصوات، ويظل أبطالها متمايزين عن المؤلف بأصواتهم. ويوضح ناقدنا رأيه بالحديث عن الرواية المدروسة. وفي الفقرة التالية "شاعرية ذاتية" مقاربة أخرى لطبيعة الرواية المدروسة وأسلوبية كاتبها حيث غلبة الملفوظات على السرد، ليكون الترسل الروائي في "وداعاً يا أفاميا" شاعرياً، وعلى الخصوص، متصلاً بذاتية المؤلف، وأذواقه، كما ظلت الحوادث والتحليلات فيها في حدود الرصد القطاعي الرومنطيقي لتجربة شخصية المؤلف، أكثر منها حوادث وتحليلات لمأساة حدثت في ظروف درامية قاهرة أو صعبة.

ويعلل ناقدنا في فقرة (لغات) ظهور عدة لغات في الرواية المذكورة مثل اللغة المعلوماتية ولغة الحكواتي واللغة العاطفية، وكيفية وضع هذه اللغات في بنية الرواية السردية، ويفصل القول في اللغة العامية وأساليبها خاتمةً لنقده.

وتثير طريقة الناقد عدنان بن ذريل أسئلة كثيرة أشير إلى أهمها، وهو الموقف من تعريب المناهج النقدية الغربية داخل الصراع بين التبعية والتأصيل، وكأنه لا يقرّ بمثل هذا الصراع معترفاً بمكان رئيس للمثاقفة في الجهود القائمة بتأصيل النقد العربي الحديث، على أن تراث الإنسانية تراث مباشر ومتصل للنقاد العرب المعاصرين، إذ لا جدوى كبيرة من مماحكة شؤون الهوية الثقافية، لأنه، وهو يكتب فصول كتابه النظري، يدرج إسهامات نقد الحداثة الغربية وما بعدها في حركة الثقافة العربية ببساطة، بل إنه يورد تطبيقات جزئية أو إلماحات مقارنة لها من الثقافة العربية والإبداع العربي الحديث أو علم البلاغة العربية، وهذا كثير في متن الفصول وفي الهوامش والإحالات لكل فصل، وهي تطبيقات وإلماحات في غاية الأهمية.

ومن الأسئلة أيضاً، تجنب ناقدنا لمسائل انتشار هذه المناهج النقدية الغربية، وتأثيرها في النقد العربي الحديث، كما أنه غير معني بتكوّن هذه المناهج في بيئتها وفي الثقافة الحديثة، وأذكر على سبيل المثال، أنه تحدث عن باختين مستخدماً انجازه النقدي دون معالجة الإشكاليات الكثيرة التي رافقته أو تلته، فمن المعروف أن باختين عني باللغة بالدرجة الأولى، وتلمس الإجابة في كتابه المبكر "الماركسية وفلسفة اللغة"(1929) منطلقاً لمنهجه في نظرية الأدب ولا سيما نظرية الرواية، وأن بحثه في لغة الرواية وأدبيتها أو شعريتها كما شاع عند الكثيرين، لم يجد أجوبته المحددة في بحثه عن ديستويفسكي، مما دعاه إلى العناية

"بأشكال الزمان والمكان في الرواية"(1938) أي حركة التاريخ. أما ناقدنا فقد تجنب هذه الإشكاليات على أن نظرية باختين ناجزة وقابلة للتطبيق، ولا فائدة من المماحكة.

وثمة سؤال آخر هام حول تعريب المصطلح النقدي، فعلى الرغم من جهود ناقدنا الشيخ عدنان بن ذريل في هذا المجال، فإنه غالباً ما يورد المصطلحات بلفظها الأجنبي، وهذا أمر يحتاج إلى رأي وتفسير لأنه لا يستقيم مع جهوده الريادية الكبيرة التي أشرنا إليها، وهي واضحة في كتبه النقدية المتعددة ومنها مجموعة كتبه في مجال اللسانيات، وكنا أشرنا إليها من قبل، ومجموعة كتبه في علم الجمال والمسرحية والموسيقى والفنون الشعبية، وقد زاد عددها على عشرة كتب، وهي واضحة أيضاً في كتبه الفلسفية ولا سيما الفكر الجدلي والفكر الوجودي، مثل: "البعد الروحي في تفسير الوجود والزوال"(1971)، و(الفكر والمعنى: تفسير جدلي للمعرفة)(1971).

و"ظواهرية الوجود الجدلي: دراسة وجودية في النقيض"(1972)، و(التفسير الجدلي للأسطورة)(1980) و(الفكر الوجودي عبر مصطلحه)(1985)، و(الأرجوزة في الوجود والعدم)(1990).

على أن هذا كله، وربما لهذه الأسباب، يؤكد في الوقت نفسه، أهمية هذا الكتاب في تطوير النقد الأدبي العربي الحديث، وفي تطوير الإبداع العربي الذي يتجه إليه هذا النقد، لأن من فضائل ناقدنا عنايته الفائقة بتعريب المناهج النقدية الغربية وإدراجها في سياق النقد العربي الناهض من جهة، وعنايته الفائقة بنقد الإبداع العربي الحديث بروح إيجابية تكشف عن المستوى المتقدم والمضيء للأدب العربي الحديث في سورية من جهة أخرى.

❑■❑

توطئـــــة

هذا الكتـاب الـذي جمعـت فيـه أبـرز مقـالاتي عـن (النـص)، و(الأسلوبية)، هو في حقيقته، بل أرجو أن يعتبره القارئ كذلك، تكملة لكتابي السابق: – النقد والأسلوبية– الذي صدر منذ مدة ضمن هذه المنشورات التي يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق..

الهَمّ في الكتابين هو تقريباً واحداً، وهو الوصـول إلى وضـح نهار بالنسبة إلى التعريف بـ (طرائق) المنهجية الألسنية في النقد الأدبي، والأسـلوبية، ركـزت في هذا الكتاب، من جهة، على النـصّ، وخصوصيته، ومن جهة ثانية، على الأسلوب، وتفرده..

إن (النص) هو المجال الحقيقي الذي تنعكس فيه الملامح الأسلوبية للكـاتب المنشئ، كما أن (الأسلوب) هو الألق الشخصي لفرادة هذا الكاتب المنشـئ، وقد عملت على توضيح أهم النظريات، والآراء في ذلك، مع تطبيقات مختلفـة، ومن الله حسن القبول..

عدنان بن ذريل

الفصـــل الأول

فـــي تعـــريف النـــصّ

يعرّف (قاموس الألسنية) الذي أصدرته مؤسسة لاروس (النصّ) على النحو التالي: – إن المجموعة الواحدة من الملفوظات(*)، أي الجمل المنفذة، حين تكون خاضعة للتحليل، تسمّى: (نصاً)؛ فالنص عينة*، من السلوك الألسني؛ وإن هذه العينة يمكن أن تكون مكتوبة، أو محكية(1).... انتهى كلام القاموس.

وإن اعتبار (النص) عينة، يعني أنه يعكس بحدّ ذاته (ملاك) اللغة، أي كل ما يتعلق بها بصفتها نظام علامات لغوية تستخدم كوسيلة اتصال بين المتكلمين بها؛ فأياً كانت اللغة التي تنتمي إليها (المادة اللغوية) التي ندرسها، فالعينة منها، عندما تكون محل الدراسة تسمى نصاً..

وإن العالم الألسني (هيالمسليف) يستعمل مصطلح (نص) بمعنى واسع جداً، فيطلقه على أي ملفوظ، أي كلام منفذ، قديماً كان أو حديثاً، مكتوباً أو محكياً، طويلاً أو قصيراً(2)؛ فإن عبارة: – ستوب– أي قف(*) هي في نظر هيالمسليف نص؛ كما أن جماع المادة اللغوية لـ (رواية) بكاملها هي أيضاً نص(3)..

تودوروف

أما (المعلم تودوروف) فإنه يبدأ مقالته عن (النص) في مؤلفه: – القاموس الموسوعي لعلوم اللغة– ، بقوله – تجدّ الألسنية بحثها بدراسة (الجملة).. ولكن مفهوم النص لا يقف على نفس المستوى الذي يقف عليه مفهوم الجملة، أو القضية، أو التركيب؛ وكذلك هو متميز عن الفقرة التي هي وحدة منظمة من عدة جمل(4)..

ثم يقول: – (النص) يمكن أن يكون جملةً، كما يمكن أن يكون كتاباً بكامله، وإن تعريف النص يقوم على أساس استقلاليته وانغلاقيته، وهما الخاصتان اللتان تميزانه، فهو يؤلف نظاماً خاصاً به، لا يجوز تسويته مع النظام الذي يتم به تركيب الجمل، ولكن أن نضعه في علاقة معه، هي علاقة اقتران، وتشابه.– .

* انظر ترجمة المصطلحات في ثبت الهوامش بعد قليل

ثم يضيف: – وبتعابير هيالمسليفية، (النص) نظامٌ جاف، أو تضميني، وذلك لأنه نظام ثان بالنسبة إلى نظام أساسي للدلالة، فنحن حين نحلل (الجملة) نميّز بين مقوّمات صوتية، وتركيبية، ودلالية، وكذلك نحن نميز مثلها في (النص)، دون أن تكون من نفس المستوى(6)– ، أي لا يكون لهذه المقومات المختلفة نفس القيمة في تحليل النصّ، إذ أنها سيترتب عليها أنماط من التحليلات متباينة..

فهناك بالنسبة إلى (النص) مظاهر، أو وجوه، صوتية، وتركيبية، ودلالية، ولكل مظهر منها (إشكاليته)؛ إذ هو يؤسس أحد الأنماط الكبرى التي لتحليل النص: التحليل البلاغي، أو السردي، أو المعلوماتي..

هناك في النص (المظهر اللفظي)، وهو مؤلف من العناصر الصوتية، والقاعدية التي تؤلف جمل النص،

ثم هناك (المظهر التركيبي)، والذي يمكن تبيّنه ليس بالرجوع إلى قواعد تأليف الجمل، وإنما بالرجوع إلى العلاقات التي بين الوحدات النصية، أي الجمل، ومجموعات الجمل..

وهناك أخيراً (المظهر الدلالي)، والذي هو نتاجٌ معقدٌ للمضمون الدلالي الذي توحي به هذه العناصر، والوحدات..

ثم يتحدّث تودوروف، بالنسبة إلى المظهر اللفظي، عن (تحليل الخطاب) عند هاريس ومريديه، ثم يتحدث، بالنسبة إلى المظهر الدلالي عن (تحليل القضايا) عند ديبوا...

ثم يقول أنه ظهر في الفترة الحديثة في فرنسا باحثون يمارسون (تحليل النص) من (منظور علامي)، مثل كريستيفا، وبارث وغيرهما، يحاولون بذلك إنضاج نظرية عامة للنص.. حيث يأخذ مفهوم النص عندهم معنى خاصاً، ولا يعود ينطبق على: – مجموعة منظمة من الجمل(7)– ؛ ثم في نهاية قاموسه، ينشر تودوروف مقالتين لفرانسوا فال عن آراء كريستيفا في ذلك(8)..

بارث

في مقالة تعود إلى أوائل الستينات عن (نظرية النص)، يقدم بارث تعريفاً عاماً للنص، يعكس المفهوم التقليدي للنص، يصير يشرحه، ثم يؤثر عليه تعريف (جوليا كريستيفا)، والذي تذهب فيه إلى إظهار توالدية النص، كما سنرى بعد قليل..

وقد عاد (بارث) في أوائل السبعينيات إلى هذه الوجهة من النظر، فتوسع

فيها، في مقالة بعنوان: (من النص إلى العمل)، ولا عجب، فإن جهود بارث في علم العلامات، واهتماماته بعلامية الأدب رَجّحت عنده الأخذ بالاعتبار الكريستيفي.

تعريف أول

المهم، أن (بارث) بالنسبة إلى التعريف الأول ينطلق من الدلالة الاشتقاقية لمصطلح (تكست)، أي النص، والتي تعني في اللاتينية (النسيج) تكستوس، فيقول:

– (النص) نسيج كلمات منسقة في تأليف معين، بحيث هو يفرض شكلاً يكون على قدر المستطاع ثابتاً، ووحيداً– ثم يشرح ذلك، فيقول: – إن (النص) من حيث أنه نسيج، فهو مرتبط بالكتابة، ويشاطر التأليف المنجز به هالته الروحية، وذلك لأنه بصفته رسماً بالحروف، فهو إيحاء بالكلام، وأيضاً بتشابك النسيج– .

وأما مهمات النص، في نظره، فهي ضمانه للشيء المكتوب، وصيانته له، وذلك بإكسابه صفة (الاستمرارية) استناداً إلى التسجيل الرامي إلى تصحيح ضعف الذاكرة، أو أيضاً استناداً إلى شرعية الحرف الذي هو أثر يتعذر الاعتراض عليه؛ الأمر الذي يربطه بعالم من (الأنظمة) كالقانون، والدين، والأدب، والعلوم عامة..

(النص) إذن سلاح في وجه الزمان، والنسيان، أو في وجه حذلقات القول، والتواءاته حين يختلق، أو يتذكر، أو يستدرك، وفي مفهومه العام، أي المفهوم الذي يقول (بارث) عنه إنه تقليدي، مؤسسي، وشائع، هو (نسيج) كلمات منسقة، وذلك هو تعريفه الأول، ولكن ثمة تعريفاً ثانياً له، يقدمه بارث متبنياً آراء جوليا كريستيفا...

تعريف ثان

هذه الوجهة من النظر يتوسع (بارث) فيها في السبعينات(9)، حيث يصير يتعاطف مع مبادئ التفكيكية، كما يصير يحدّد موقفه من البنيوية، وعلى الخصوص من التناص، وهو ما نختزله في النقاط الأساسية التالية:

1– في مقابل (العمل الأدبي) المتمثل في شيء محدّد، فإن (النص) هو

مجرد نشاط، وإن وضع (المؤلف) فيه هو مجرد وضع احتكاك؛ وهو لا يحيل إلى مبدأ بداية، أو نهاية، وإنما هو يحيل إلى غيبة الأب، وبالتالي يبدد مفهوم الانتماء..

2- يمارس (النص) التأجيل الدائم، واختلاف الدلالة(10) فهو مثل اللغة (مبني)؛ ولكنه ليس مغلقاً، ولا متمركزاً، بل هو لا نهائي، لا يشير إلى فكرة معصومة، بل إلى لعبة مخلعة؛ وهو لا يجيب على الحقيقة، بل هو يتبدّد إزاءها..

3- (النص) مفتوح، وإن القارئ المتلقي ينتجه في عملية مشاركة، وهذه المشاركة ليست هي الاستهلاك، وإنما هي اندماج القراءة، والتأليف في عملية دلالية واحدة، بحيث تكون ممارسة القراءة إسهاماً في التأليف، ناهيك بأن (النص) نوع من (اللذة)، بل إنه واقعة غزلية..

* * *

وعلى هذه الشاكلة، يكون (النص): - فعالية كتابية، ينضوي تحتها كل من المؤلف الباث، والقارئ المتلقي، وبنتيجة التواصل، والمشاركة اللذين بينهما يكون (النص) جزءاً من - كلام مموضع- في منظور كلامي معين..

وبذلك يصبح (النص) مجرد (إيماءات)، مجرد (بريق) خاطف من الومضات العابرة في فضاءات لا متناهية.. وهناك يصير (النص) يقيم لنفسه نظاماً لا ينتمي إلى النظام اللغوي، ولكنه يظل على علاقة معه(11) هي علاقة التماس والتجاور، والاقتران والتشابه..

كريســـــتيفا

في مقالتها: - النص المغلق- ، حيث تتحدث (جوليا كريستيفا) عن أيديولوجية الرواية، أي وحدتها، ووظيفة التداخل النصيّ فيها، وتحلل ما يتعلق بهذه الوظيفة، تبدأ (جوليا كريستيفا) تحليلها بتقديم تعريف للنص يبرز تخلقه، قالت:

- بما أن السيميائيات ليست فقط خطاباً، فإنّها تتخذ كموضوع لها ممارسات سيميائية عديدة، تعتبرها (عبر لسانية)، أي متكونة من خلال اللسان، ولكن غير قابلة لأن تختزل في المقولات التي تلتصق به في أيامنا هذه..

من هذا المنظور، نحن نحدّد (النص) كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين أنماط

عديدة من الملفوظات السابقة عليه، أو المتزامنة معه، فالنصّ إذن (إنتاجية) وهو ما يعني:

أ- إن علاقته باللسان الذي يتموضع داخله هي علاقة إعادة توزيع (صادقة/ بناءة)، وبذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية، لا عبر المقولات اللسانية الخالصة.

ب- إنه ترحال للنصوص، وتداخل نصي، ففي فضاء (نص) معيّن تتقاطع، وتتنافى ملفوظات عديدة، مقتطعة من نصوص أخرى(12)..

***

ذلكم هو تعريف (كريستيفا) للنص، وشرحها له، بترجمة فريد الزاهي، والمقصود منه أن (النص) هو أكثر من خطاب، لأنه يفيد توزيع نظام اللغة، كاشفاً في الأساس، عن العلاقة التي بين كلمات الأخبار المباشر فيه، وبين الملفوظات السابقة عليه، إذ هو يمثل عملية (تناص) تتقاطع، وتتنافى فيها ملفوظات متنوعة..

إن علاقة (النص) باللغة إذن هي من قبيل إعادة توزيع نظامها، (صدماً) أي تفكيكاً، ثم (تسوية)، أي إعادة بناء، مما يجعله صالحاً لأن يعالج بمقولات منطقية، أكثر من صلاحية المقولات الألسنية الصرفة له..

(النص) إذن عملية إنتاجية، أو عملية تقييس(13)، أي هو نشاط توالدي، يبتعث المعاني، بحيث تكون مقوماته اللغوية محل قياس، بعد أن كان يظن أنها مقاسة على النظام اللغوي الإيصالي.

النص يبتعث توالدية اللغة

ومن هذه الوجهة من النظر، يعرف (النص) أيضاً بأنه المكان الذي يتموضع فيه (التمعين) سينيفيانس، وإن (الوحدة) فيه لا تعود العلامة، سيني، وإنما المجموع الدال، أو أيضاً المركبات الدالة، والتي بعيداً عن أن تتسلسل بشكل طولاني، سوف ينضم بعضها إلى بعض بشكل تعددي فتؤلف النص(14)..

إن عملية توليد (نظام دال) لا يمكن، في نظر جوليا كريستيفا أن تكون واحدة، وذلك لأنها لا تخضع لـ (مركزية الذات)، أي ليست موضوعاً لمركز التنظيم للمعنى في النص، والذي أي المركز يعود عادة إلى المؤلف، وإنما هي

(عملية تعددية) عبر تفاضلات، وفروقات تصير تتجمع في فضاء مفتوح من (الخلق، والتدمير) الذاتيين.

وبذلك يصبح النص (انزياحاً) بين اللغة الطبيعية التي تمثل الأشياء، وبين ما تحتها من حجم، أو سماكة للاستعمالات الدالة، فتختمر الدلالات بنفس ماديتها، من داخل اللغة، حسب لعب عملي، غريب عن (الإيصال)، يكسب المفردات قياسيتها، أي تصبح هي المقيسة، حسب تعبير قاموس المنظمة العامة للتربية، والثقافة، والعلوم وتلك هي الإنتاجية، أو التقييس..

***

وبالفعل، لقد قاومت (جوليا كريستيفا) الاستعمال الإيصالي للغة، وذهبت إلى أن (النص) يضيء (القدرة التوالدية) التي للغة، فيبعثها، وهذا يعني أنّ النص لم يعد خاضعاً لمثالية المعنى وإنما هو يخضع لمادية (لغة الدال) الذي ينتج آثار المعنى..

وبذلك لم يعد (الخطاب) وحدة مغلقة، وإنما هو الآن محلّ اختراق (التناص) له، وأيضاً محل انتشار وظيفة تنظيمية في مستوياته، تجعل قراءته ممكنة.. وأن اللقاء الذي يتم فيه بين النظام النصي المعطى، وبين الأقوال، والسلاسل التي يشملها، أو يحيل إليها، يشكلّ (وظيفة التناص)، والتي يمكن ترجمتها إلى قراءة تكشف عن السياق التاريخي، والاجتماعي للنصّ(15).

التحليل السيمي والعلامية

وعلى هذه الشاكلة، يكون (النصّ) وحدة أيديولوجية، كما أن التعرف إلى خصوصية (النظام) الذي يهيمن عليه يصيرُ حيّز دراسته من مجرد (دراسة بلاغية) لنوع من الأنواع الأدبية، إلى (دراسةٍ علامية) لأنماط الكتابة فيه(16).

وبالفعل، بدلاً من (التمفصل الطبيعي) الذي للغة في النصّ، تقدم كريستيفا (تمفصلاً مزدوجاً)، هما: تمفصل ظاهر النص، الفينوتكست، وتمفصل توالدية النص، الجينوتكست، الأمر الذي دفعهما إلى اصطناع التحليل السيمي(17)..

***

و(التحليل السيمي) نسبة إلى سيم، جمعها سيمات، أي الوحدة المعنوية الصغرى، أو المعنى المفرد للكلمة، وهو تحليل تستعير (جوليا كريستيفا) مفاهيمه الضرورية من علوم أخرى غير الألسنية، مثل الرياضيات، والتحليل

النفسي، بحيث تكون ممارسته هي التدليل على الكيفية التي تكون فيها توالدية النص ظاهرة..

وهنا تجدر الإشارة إلى أن العلاقات بين توالدية النص، (الجينوتكست)، وبين ظاهرة، (الفينوتكست) ليست مثل العلاقات التي بين: - بنية عميقة- ، و- بنية سطحية- ؛ وإنما توالدية النص، (الجينوتكست) هي النص معتبراً كائنانية، وليس كبنية، فليس الجينوتكست بنية محددة، إذ يظل النص مجموعة علامات، هي (مبنية)، ثم مهدمة، ثم مبنية من دفعات(18)، وهكذا..

وهذا يعني العودة إلى الاهتمام بـ (مركزية الذات) في اللغة، وعلى الخصوص في الأدب، وبالتالي عن ذاتية المؤلف فيه، بدءاً من الامتدادات اللاشعورية حتى بروز المقابل الاجتماعي.. وقد أوضحت جوليا كريستيفا في كتبها العلمية، والنقدية(19)، أن تحولات (اللغة الأدبية) تمثل الممارسة الجدلية لذات داخل اللغة، وأن التاريخ هو مجموعة نصوص أكثر منه تاريخية دون لغة..

■■

■الهوامش

ملفوظ	Énancé
عينة	Échantillon
قف	Stop
مفهوم	Notion
جملة	phrase
قضية	propasition
تركيب	Syntagme
استقلالية	Autonomie
انغلاقية	Clâture
اقتران	Contiguité
تشابه	Ressemblance
حاف	Connotatif
دلالة	Signification
مظهر	Aspect
مظهر لفظي	A.verbal
مظهر تركيبي	A.syntaxique
مظهر دلالي	A.sémantique

تحليل	Analyse du
الخطاب	discours
تحليل	Analyse
القضايا	propositionnalle
علامية	Sémiatiqw
النص	Texte
استمرارية	Continuité
بنيوية	Structuralisme
تناص	Inter
تداخل نصي	Textualité
وحدة النص	Idéolagéme
علم العلامات	Sémiologu
عبر	Inter
ألسنية	linguistique
إنتاجية تغيير	Productirrté
تسعين	Segnifiance

***

(1- 2- 3) قاموس الألسنية، لاروس، باريز 1972، ص486

(4- 5- 6)- القاموس الموسوعي لعلوم اللغة، لديكرو وتودوروف، باريز، سوي 1972- ص375- 376، وأما (الدلالة الحافة) فيعكسها النص بجملته، ومردها الموقف الانفعالي للاستعمال اللغوي عامة..

7- ثم ينتقل (تودوروف) إلى الحديث عن المحاولات القديمة في تحليل النصوص السردية، وهي محاولات وصفية، صورية، وأولية، لم تبلغ درجة التنظير، ونجدها عند (لونجاس)، و(ماراندا)، ثم عند (بريموند)، ثم عند (فريدمان)، وهي تستهدف تحولات المسرودية، وعلى الخصوص نتائج الوساطة فيها، أي عملية التحول، وأشخاصها، وقد تميزت تحليلات (فريدمان) بتصنيفها للحبكات، مثل الحبكات التي تطور تأزمات الأبطال، ومصائرهم، أو الحبكات التي تصور طباعهم، وشخصياتهم، أو الحبكات التي توضح فكرة المسرودية نفسها..

8- القاموس الموسوعي لعلوم اللغة، ص443- 453

9- (نظرية النص) لرولان بارث، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت 1988، وانظر كتاب: مقالات في الأسلوبية- للدكتور منذر عياشي، نشر اتحاد الكتاب العرب بدمشق، 1991، ص137، وكتاب: - بلاغة الخطاب وعلم النص - للدكتور صلاح فضل، عالم المعرفة، آب 1992- ص229.

10- وفي نظر بارث أنه، في سيميولوجية الأدب، يكون (النص) أقرب إلى البلاغة منه إلى الألسنية، إذ تدرس أجزاؤه متحررة من مرجعية المحتوى، ومفتوحة على الإيحاءات، وعلى التأجيل المتواصل للمعنى..

11- وهنا يؤكد بارث على انفتاح النص على (التفسير)، وأن تحليله يجب أن يتجه إلى تبيان (الشيفرات)، كود أوسنن، التي تهيمن على المؤدى الدلالي فيه، فيميز خمس (5) شيفرات يقوم عليها النص، هي:

1- شيفرة الأحداث، وما بينها من علاقات، 2- شيفرة الثقافة، أي الأفكار، والقيم المتحكمة بالكتابة، 3- الشيفرة التضمينية، وتتعلق بالشخصيات ومزاياها، 4- شيفرة التفسير، وتتعلق بلغزية النص، ثم 5- شيفرة الموضوعة، تيم، حيث يكون النص بمثابة حقل رمزي للمعاني، وسبق أن شرحنا ذلك في كتبنا السابقة.

12- هذه المقاطع أخذناها من كتاب: - علم النص- ص21، والذي جمع فيه (فريد الزاهي) أربع مقالات لجوليا كريستيفا، هي: النص وعلمه، النص المغلق والانتاجية المسماة نصاً، والشعر والسلبية، ترجمها، ثم أطلق عليها عنوان علم النص، ونشرت في دار توبقال في الدار البيضاء، 1991.

13- يترجم مصطلح (بروديكتيفيتيه) بالإنتاجية، وأيضاً تقييس؛ وهو يعود إلى جوليا كريستيفا، ويقصد التوالدية اللغوية، من كون النص جعل من (اللغة) عملاً لاكتشاف عمق اللغة، وهذا التقييس يظهر كنتيجة لإيحاءات النص، والسماكة الدلالية التي له بين السطح، والعمق، وتجد في القاموس الموسوعي لعلوم اللغة، السابق الذكر، مقالتين لفرانسوا فال، إحداهما عن معنى الانتاجية، أو التقييس، ص445- 448، والأخرى عن علم

العلامات والتحليل السيمي، ص449- 453.

14- (التمعين) سينيفيانس هو انبثاث المعاني بدلاً من إعطاء دلالة معينة، وهناك عدة ترجمات لمصطلح سينيفيانس، مثل عملية الدلالة، أو الدلالية، أو الدلالة أيضاً، إلا أن أصحها هو التمعين، وتقول جوليا كريستيفا: - إن (التمعين) سينيفيانس، بخلاف (الدلالة) سينيفيكاسيون، لا يمكن أن يقوم على الإيصال، أو التمثيل للأشياء، أو التعبير، إن (التمعين) يضع المؤلف في النص لبس كجماعة إسقاطات، وإنما كضياع - انظر القاموس السابق الذكر..

15- (التناص)، أو التداخل النصي في الكتابة، له وظيفة تنظيمية، إذ إنه يظل متصلاً بعمليتي الامتصاص والتحويل، الجذريين أو الجزئيين، للعديد من النصوص الممتدة في نسيج النص، وهو الأمر الذي جعل دراسته تتطلب (مقاربة) ترى في هذه النصوص (حواراً) لممارسات متنوعة، وإن (جوليا كريستيفا) في هذا الخصوص تتوسع بمفهوم (حوارية) الخطاب، وهو مفهوم يعود إلى باختين، فتجعل منه مفهوم (تعددية) الخطاب..

16- وذلك أن المقصود من تحليل الأدب في نظر جوليا كريستيفا هو تقديم كشف حساب عن (التوالدية الذاتية) داخل اللغة، والتي تقوم بدور فاعل وحقيقي، فردي أو جماعي، ثم الكشف عن الملفوظية، كعملية ترميز، مما هو عودة إلى الاهتمام بمركزية الذات..

17- انظر كتاب: - النقد- لروجية فايول، باريز 1978- ص319: وانظر مقالة فرانسوا فال السابقة الذكر، في القاموس الموسوعي لعلوم اللغة، ص447.

18- في حين، في المقابل، كان (فان دييجك) منذ مطلع السبعينيات، يعمل على تحويل البلاغة إلى نظرية للنص، وذلك في المسار العام الذي اتخذته وقتها دراسات مجموعة من العلماء، مثل سبلتر، وتولمان وغيرهما، إلا أن تحليلات (فان دييجك) للأبنية النصية، ثم دعوته إلى تأسيس ما أسماه بـ - علم النص- قد ميزه، و- علم النص- ، في نظر فان دييجك هو الإطار العام لشتى البحوث، والمظاهر التقنية التي لا تزال تبعث بلاغية، وهو كعلم يحاول وصف النصوص، وتحديد وظائفها، والجدير بالتنويه هنا أن الباحث الألسني د.صلاح فضل هو من نفس المدرسة، ويدين بمبادئها، انظر كتابه بلاغة الخطاب وعلم النص، السابق الذكر، ص245 وما بعدها، إلا أن كثيراً من هذه المبادئ هي في رأينا محل نظر، فاقتضى التنويه..

19- وأبرز هذه الكتب هي: اللغة هذا المجهول، 1969، سيميوتيكه، من أجل تحليل سيمي، 1969، تقديم فنية دستويفسكي، 1970، نص الرواية، 1970، ثورة اللغة الشعرية، 1974، الخطاب التعددي، 1977 وغيرها.. وقد ظلت كريستيفا فيها مخلصة لعلم العلامات، والتحليل العلامي، ولذلك يعتبر النقاد تنظيراتها، وتطبيقاتها تخدم البنيوية، كما تخدم التفكيكية على السواء..

□■□

الفصـــــل الثانــــي

الأدبيـــة والنــــص

الشكلانيون الروس أول من نبّه إلى أن (النصّ) منظومةٌ هي تحدّد وظيفة الأدوات الأدبية، إذ أصبح موضوع الأدب على أيديهم، هو (الأدبية)، وليس أي موضوع نفسي، أو اجتماعي، أو تاريخي آخر الخ..

فقد بزغت في الروسيا، في أواسط العقد الأول من القرن العشرين، حركة أدبية، نقدية تزعمها (شكلوفسكي)، جعلت همها تكريس على الأدب، من أساس تحديد موضوع الدراسة الأدبية، وقد كانت (جماعة أو بوياز)، واسمها الكامل هو: – جمعية دراسة اللغة الشعرية– ، ومركزها بطرسبورغ، ثم (حلقة موسكو اللغوية) هما الرائدتين لهذه الحركة الأدبية، النقدية، وبفعل اهتمامهما باللغة، اتجهتا إلى الاهتمام بالنص الأدبي نفسه..

كانت (حلقة موسكو اللغوية) تطمح، بحكم تخصصها اللغوي، إلى توسيع مجالات الألسنية، لتشمل الشعرية، ومن أبرز أعضائها وقتها (رومان جاكبسون)، والذي صار يغذي الحركة بدراساته، ثم عندما غادر موسكو إلى تشيكوسلوفاكيا عام 1920، نقل مبادءها معه إلى (حلقة براغ اللغوية).

وفي المقابل، كانت (جماعة أوبوياز) تضم إلى جانب زعيمها فيكتور شكلوفسكي، بوريس ايخنباوم، وأوسيب بريك، ويوري تنيسانوف، وبوريس توماشيفسكي وغيرهم، وكلهم مهتمون بتحديد موضوع الدراسة الأدبية، إلا أن الحركة تعرضت للنقد بعد قيام ثورة أوكتوبر، إذ هاجمها تروتسكي في كتابه: – الأدب والثورة– ، واتهمها بـ (الشكلانية)، ثم مال زعيمها شكلوفسكي عنها، وأعطى نفسه للواقعية الاشتراكية..

وأثر ذلك، ضعف تأثيرها، وانصرف أعضاؤها إلى معالجة موضوعات خاصة، مثل تفسير النصوص وما شابه، إلا أنها ظلت لها الريادة في إبراز (دور اللغة) في الأدب، ودراسته.. كما ظهرت آثارها على النقد الجديد الانكليزي، والأميركي في الأربعينيات، ثم الخمسينيات، أو على النقد الألسني، البنيوي الأوروبي، وخاصة الفرنسي في الستينيات..

في المبادئ النظرية

كانت الدراسات الأدبية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، تستند إلى (المقاربة التكوينية)، والكشف عن (طرائق) نشوء الأعمال الأدبية، مما كان يفضي إلى تقليص أهميته (الأدبية) لحساب الاعتبارات النفسية، والاجتماعية، والتاريخية، بحيث كانت الدراسة الأدبية وقتها ركاماً من الفلسفة، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والتاريخ وعلم الجمال.. وعندما تحرك (الشكلانيون الروس) في أوائل القرن العشرين للعمل، كانت الدراسة الأدبية تخوض كل غمار، فتدرس الأدب، وما حول الأدب، مع التركيز على إظهار صلة الأدب بالمؤلف، والبيئة، والعصر، فعمل (الشكلانيون الروس) على تخليص الدراسة الأدبية من ورطتها، وراحوا يفكرون في إمكان قيام نظرية للدراسة الأدبية.

ومن هنا عملوا على تحويل دارسي الأدب، وطلابه عن اهتماماتهم بعلم النفس، أو علم المجتمع، أو التاريخ، إلى تبين حقيقة الدراسة الأدبية، وعلى الخصوص (طبيعة) هذه الدراسة، وتمييزها، أي تمييز الوجود المستقل الذي لها، مع تحديد موضوعها..

ويقول (أيخنباوم) في تعريفه بمبادئ الشكلانية الروسية: " .. إن كل ما تتميز به هو محاولتها إنشاء علم مستقل للأدب، مهمته دراسة المادة الأدبية، بالمعنى الدقيق للكلمة، والسؤال بالتالي فيها ليس كيف يدرس الأدب؟.. وإنما هو ما هي (الماهية) الفعلية لموضوع بحث الدراسة الأدبية. ، عن النظرية الأدبية الحديثة، ص37.

وبفعل اتجاه الشكلانيين الروس إلى إظهار (الخصوصية الأدبية)، وتحديد ما هو أدبي، وما هو غير أدبي، وتحليل أدوات الأدب، اتهمهم خصومهم بـ (الشكلانية)، في حين هم بريئون منها، ويقول (ايخنباوم) إنهم لم يكونوا شكلانيين، وإنما كانوا (مخصصين)، ص43، أي أنهم كانوا يهتمون بالخصوصية الأدبية..

ويقول (أوتول وشوكمان) في معجم المصطلحات الشكلانية: " ... إن تسمية (شكلاني) لهذا المشروع النظري خاطئة، ولم تكن الجماعة هي التي أطلقتها على نفسها، وإنما أطلقها عليهم الخصوم، ثم أورد قول (ايخنباوم) أنهم كانوا (مخصصين)، أي يدرسون الخصوصية الأدبية، ص44...

في تعريف الأدب والتغريب

وقد استبعد (الشكلانيون الروس) جميع التعاريف التي تصف الأدب بأنه (تعبير)، أو (محاكاة) أو مزيج بينهما، وعرّفوا الأدب تعريفاً فرقياً، وأنه: – يتكوّن من الفروق التي بينه، وبين نظم الواقع – ؛ وأن علمه، أو دراسته هي مجموعة من (الفروق)، هي كما يقول ايخنباوم (الخاصيات) التي تميز الأدب عن أية مادة أخرى، ص36.

وهذه الفروق في (الشعر) مثلاً، هي الفروق التي يتضمنها التعارض الذي بين اللغة العادية، واللغة الشعرية، سيما وأن (الشعر) من طبيعته يعمل على (التغريب)، أي رفع الألفة التي بيننا وبين الأشياء.. ولا يمكن تعريف الشعر من الداخل، إذ ليس ثمة مواضيع متميزة، حتى المواضيع الرومنطيسة تراجعت مؤخراً أمام المواضيع العادية، والمبتذلة، كما أنه لا يمكن تعريفه بأدواته، إذ هي في تطور مستمر، ولا بدّ بالتالي من مقاربته بما ليس شعراً..

وأما (التغريب)، فهو مفهوم يقصد منه، كما يقول (شكلوفسكي): نزاع الألفة مع الأشياء التي أصبحت معتادة، أي هو(2) مضاد لما هو معتاد، فالمشي فعالية عادية، وآلية، ولكن (الرقص) مشي محسوس، نتحسسه في دقته(3)، وكذلك هي الحال في الشعر، إذ في اللغة العادية تلفظ (الكلمة) بشكل عادي، وآلي، في حين هي في الشعر محرفة، مخففة..

إن (اللغة اليومية) تتحول في الشعر إلى لغة غريبة، كما أن الأصوات تبلغ فيه درجة عالية من البروز، لا يختلف (الكلام الشعري) عن الكلام العادي بمجرد أنه يتضمن مفردات، وبنيات لا نجدها في اللغة العادية، وإنما أيضاً لأن (الأدوات الشكلية) التي للشعر، كالقافية، والإيقاع، تؤثر في الكلمات العادية، فيتجدد إدراكنا الحسي لها، ولبنيتها الصوتية..

الأدبية والنص

لقد أصبحت (الأدبية)، أي الخصائص التي تجعل من الأدب أدباً هي محل الدراسة، وموضوع علم الأدب، فوجد الشكلانيون الروس أنفسهم مضطرين إلى العناية بالخصائص الشكلية، وخاصة (الادوات)، كالقافية، والإيقاع، والجرس، والمفردات، والبنيات، واللغة عامة، وهي في نظرهم الوسيلة الأساسية لتحقيق (التغريب)..

وقد أكد (جاكبسون)، و(تنبيانوف) ذلك عام 1927، حين شدّدا على أنه من الحيوي أن ندير ظهرنا للنزعة الرامية إلى إعادة الدراسة الأدبية إلى سابق عهدها، مجموعة متفرقة من المقالات الوصفية، والتاريخية، بدلاً من كونها علماً منسقاً، ص42، الأمر الذي استلزم التمسك بالطبيعة الفرقية للأدبية نفسها ويورد (أوتول وشوكمان) في معجم المصطلحات الشكلانية، السابق الذكر، قولاً في هذا الخصوص لجاكبسون، مفاده أنه – إذا كان لعلم الأدب أن يغدو علماً حقيقياً، فإن عليه أن يعترف بـ (الأداة) كبطل وحيد له– ، ص43، وهو ما استتبع أيضاً عمل الشكلانيين الروس على تطوير موقفهم من نظرية (الفن كتقنية)، والتي تحدثوا فيها كثيراً..

وذلك إن إمكانية فقدان (الأدوات الأدبية) قدرتها على التغريب أدّت إلى التمييز بين (الأداة)، وبين (الوظيفة).. اذ أن المفعول التغريبي للأداة لا يتوقف على وجودها كأداة، وإنما على وظيفتها ضمن العمق الأدبي الذي تظهر فيه، فالأداة الواحدة يمكن أن تستخدم في تأدية مجموعة متنوعة من الوظائف المختلفة، كما يمكن لأداءات مختلفة أن تشترك في تأدية وظيفة واحدة..

وفي حين كانوا يرون أن العمل الفني، والأدبي هو مجرد (محصّلة) لأدواته، أخذوا يرون أنّ (الأدوات الأدبية) هي نفسها خاضعة للإدراك وأثره في (التغريب) أو أن التعارض بين المعتاد، والمغرّب متوضع داخل الأدب نفسه، وهو ما سيعمل تنبيانوف على شرحه بشكل أوضح(4).

التصدير والعامل المهيمن

وفي نظر (تنبيانوف) أن النص الأدبي يتكون من عناصر ذات علاقة متبادلة، وتفاعل متبادل فيما بينها.. فهناك (عوامل مهيمنة)، و(عوامل عادية) في كل نص أدبي، وأن النص الأدبي يكتسب وظيفته الأدبية من خلال (العامل المهيمن) فيه فقط، وهو عامل التصدير..

كان تنبيانوف يعتقد أن أية منظومة تفترض تصدير مجموعة من العناصر، يسمّيها بالعامل المهيمن، وأن العمل الأدبي يصبح أدباً بالعامل المهيمن.. وبينما كان (شكلوفسكي) يرى أن (الشكل) هو في حدّ ذاته (عامل تغريبي)، أصبحت الأهمية الآن للعلاقة المتبادلة بين العناصر المصدرة، والعناصر الثانوية..

وبذلك أصبح (موقع) التعارض، والفرقية بين (التغريب)، و(الاعتيادية)

داخل العمل الأدبي نفسه، الأمر الذي مكّن الشكلانيين من الحفاظ على الطبيعة الأدبية الخصوصية التي لاهتماماتهم، فرأوا في (النص الأدبي) كياناً، أي بنية، أو منظومة، هي تحدّد وظيفة الأداة، وتقرر ما إذا كانت هذه الأداة مصدرة، أو اعتيادية..

يضاف إلى ذلك أنهم ظلوا بعيدين عن (علم الجمال)، كما ظلوا يتجنبون مواقف (الفن للفن)، والتي كانوا يرونها متصلبة، مؤكدين دائماً على (الأدبية)، وأنها تسمح بمصاقحة عناصر غير أدبية، دون أن يؤدي ذلك إلى نبذ الخصوصية التي لهذه الأدبية، المهم هو استقلال الوظيفة الأدبية، هذا الاستقلال الذي يسوّغ قيام علم أدبي".

المؤلف

وعلى هذه الشاكلة، أهملت الشكلانية الروسية دور (المؤلف) في بناء الأدب، وذلك لأن موضوع الدراسة الأدبية أصبح (الأدبية)، وليس أي موضوع فرعي آخر، نفسياً كان، أو اجتماعياً، أو تاريخياً، ويقول (أو سيب بريك): — تقترح أوبوياز أنه لا يوجد شعراء، أو شخصيات أدبية، بل هناك شعر، وأدب — ، ص47.

وبذلك أصبح (المؤلف) في نظرهم، مجرد أداة، يتطور بواسطتها الأدب، إنه مجرد خبير بعمله، فالشاعر مثلاً هو مجرد عامل يرتب المادة التي يصادف وجودها بين يديه، وليس فرداً عبقرياً، أو صاحب رأي..

وهذا الموقف يعني في حقيقته (نفي) العلاقة السببية بين (السيرة الأدبية)، وبين (المؤلف)، وبالتالي بينهما، وبين الأدب، وقد أخطأت الدراسات الأدبية القديمة حين اعتبرت أن (السيرة الذاتية) هي علة النص، وأصله.. على العكس، أن السيرة الذاتية لا قيمة لها، إلاّ حين تكون (حقيقة أدبية)، أي سيرة أسطورية مخترعة اختراعاً، كما عند الرومنطيين الذين جعلوا من حيواتهم وبنيات شعرهم، وأدبهم، وآنئذ يستخدمها علم الأدب كنتاج أدبي ثانوي..

الواقع

و(الواقع) أيضاً في نظر الشكلانيين الروس عديم الأهمية في كتابة الأدب، أو في دراسته، وتحليله(5).. إن الشكلانيّين الرّوس يثمنون، أي يقدرون قيمة

(الشكل الأدبي) من خلال تغريباته، وليس من خلال قدرته على المحاكاة، وأن التبدل في الواقع لا يقرر بالضرورة التغيير في الشكل الأدبي..

وإذا كانت (الأدوات التقليدية) تعطي إحساساً بالواقع، إلا أنه ليس هناك أداة أكثر واقعية من غيرها، و(الواقع) يلعب دوراً ثانوياً في بناء الأدب.. وذلك لأن (الأداة) في الأدب، إما أن تستخدم بسبب تأثيرها التغريبي، أو أن تكون (محفزة)، أي مستترة تحت قشرة من الواقعية(6).. وأن (الواقعية) بالتالي نتاج ثانوي، عرضي، لنمطٍ من الكتابة، وليست محاكاة مباشرة للواقع..

الفكر

أما بالنسبة إلى قضية (الفكر) في الأدب، فإن المعنى، أو الدلالة عامة مسألة غير مطروحة في عرف الشكلانيين، فليس للمعنى في رأيهم أي شأن، فهو مثل الواقع يدخل الأدب كجزء من المادة المتوافرة التي يستخدمها الأدب بوساطة (الأدوات الوظيفية)، إلاّ أن الشكلانيين يتعاملون مع الحقائق اللفظية، وليس مع الفكر، أو المعنى..

ومن هنا، لا قيمة للتمييز بين (الشكل والمضمون) عندهم، بل إنه لا جدوى من هذا التمييز، إذ أن (الشكل) يظل هو الأساس، كما تظل الأولوية له، بحيث يظل يتوقف المضمون عليه، فعلى الشكل يتوقف المضمون في نظرهم، وليس العكس، كما كانت الحال عند المنظرين القدماء..

إن (الشكل) إنما يتطوّر، ويتقرّر بوساطة الأشكال الأخرى، وأن العامل الفاعل في ذلك هو: – التفاعل– بين المادة، والأداة.. فالأدوات تفعل فعلها في المادة، وتحوّل مظهرها الخارجي، مما تعكسه الأدبية، وتقدم الشروح فيه..

■■

■ الـهوامش:

1– اعتمدنا في هذه الدراسة على كتاب: – النظرية الأدبية الحديثة– ، لآن جفرسون، وديفيد روبي، الذي صدر في لندن عام 1982، وقد ترجمه إلى العربية (سمير مسعود)، وصدر ضمن منشورات وزارة الثقافة بدمشق عام 1992،

والكتاب دراسة مقارنة للمذاهب الأدبية، والنقدية، استقطبت تحليلات المؤلفين فيها ما يسمّيانه بـ (النص الأدبي)، والذي يمثلانه تمثلاً عادياً، على أنه (نتاج أدبي)، هو بمثابة رسالة اتصال، بين المؤلف، والقارئ، تماماً كالرسالة التي تحملها اللغة إلى المتلقي، ص17،

ومن هنا اعتبارهما (الأدب): – الرسالة/ النص– كما هما يقولان، تدور حول أمر ما، من مضمون أو واقع، تحملها اللغة..

هذا التمثل للأدب حصر تحليلات الكتاب في تبين (الدور) الذي يعطي للغة، بصفتها: – واسطة النص– ص18– كما هما يقولان أيضاً. ثم توضيح العلاقة بين النص والمؤلف، والنص والقارئ، وأيضاً النص والواقع، والنص والفكر، أوضح المؤلفان أحوالها في هذه المذاهب الأدبية، والنقدية المختلفة..

2– يقول (شكلوفسكي) في مقالته – الفن كتقنية– التي تعود إلى عام 1917، أن وظيفة الفن هي جعل المرء يحس الأشياء، جعل الحجر حجراً، أي تجديد إدراكنا للعالم الواقعي– ثم يقول إن هذا التجديد كتجديد، أي كغاية، ليس بذي أهمية خاصة، إذ لا يعدو أن يكون ذريعة للإنتاج الفني، ص52.

3– وفي مقالته: – حول صلات أدوات بناء المسرودات، وأدوات الأسلوب عامة – التي تعود إلى عام 1919، يقول (شكلوفسكي): – الرقصة مشية محسوسة، وبتعبير أدق، هي مشية نظمت بحيث تصبح محسوسة– ، ص39.

4– كانت وجهة نظر الأوائل من الشكلانيين، مثل شكلوفسكي، وغيره، تعتبر العمل الأدبي مجموعة من (الأدوات التقريبية)، ثم صار ينظر إليه كـ (منظومة)، هي التي تحدد وظيفة الأدوات، وهي، أي المنظومة، التي تقرر ما إذا كانت هذه الأداة، أو تلك، مصدرة، أو ثانوية..

5– القاعدة البديهية عند الشكلانيين الروس أن (الأدب) ينشأ من الأدب الذي يسبقه وليس من أي مصدر غير أدبي، ولذلك يفقد (الواقع) قيمته عندهم، إن في المبدعات، أو في تحليلها، ونقدها.. ناهيك أن المبدأ الأساسي عندهم أن (الأعمال الفنية) تفسر وفق قوانين الفن، وأنها لا تستقي مبرر وجودها من صفتها الواقعية..

6– يطلق (شكلوفسكي) على النتاج المتضمن إحالة إلى واقع خارجي (المجتمع)، ويعزوه إلى العاطفة الجمالية، كما يقابله بـ (نظرية) الأداة.. وفي نظره، إن (الأداة) أما أن تستخدم بسبب تأثيرها التغريبي، أو أن تكون (محفزة)، أي تكون مستترة تحت قشرة من الواقعية، ص53، وما يحيل إليه من مراجع..

7– بدلاً من مقابلة الشكل بالمضمون، يميز (الشكلانيون الروس) بين المادة، أو الموضوع، وبين الأداة.. إلا أنهم يرون أن مفهوم (المادة) يمكنه باستمرار أن يشمل عناصر الشكل، ولذلك يسجلون عادة انتقال (مركز الثقل) بينهما، وبين الأدوات، بل إنه غالباً ما ينتقل مركز الثقل في نظرهم إلى (الأدوات)، والتي يركزون تحليلاتهم عليها، مثل (بنية) العرض، أو (التلاعب اللفظي) في الديباجة، أو (أسلوب) العرض.. وفي رأيهم أن (الأدوات) التي فقدت وظيفتها في عملية التغريب، مثل الأفكار، أو مثل جوانب الحياة الواقعية هي جزء من (مادة) الأدب، ولكن ما إن يصبح (الشكل) مصدراً فإنه يستحيل الحديث عن أي مضمون غير الشكل نفسه..

❑■❑

الفصل الثالث

البنية الأدبيّة والأسلوبيات

تعود أهمية الألسنية في التنظير الأدبي، والنقدي إلى كونها تتطور باستمرار، فتزيد من طاقاتها التفسيرية، وعلى الخصوص إلى كونها تستند إلى (النظرية السوسورية) في العلاقة، والعلاقات اللغوية، التي كانت مسؤولة عن هذا التطور؛ كما أرست قاعدة (البنيوية) في علم اللغة، والنقد الأدبي، ودعمتها كحركة فكرية تعتبر أشكال الحياة الاجتماعية، والثقافية خاضعة لمنظومات من العلاقات اللغوية، أو المنظومات الموازية للغة..

مفهوم العلاقة عند دي سوسور

ذهب دي سوسور إلى أن (اللغات) هي عبارة عن منظومات مكونة من علامات، وأن (العلاقة اللغوية) تتألف من عنصرين: - الصورة الصوتية- أو بديلها المكتوب، ويطلق دي سوسور عليها مصطلح: - الدال- ثم- المفهوم، ويطلق عليه مصطلح: - المدلول- إلا أن العلاقة بينهما علاقة اعتباطية وفرقية، لأن الارتباط بينهما تواضع عرفي، وليس ثمرة علاقة طبيعية..

كيف نفهم إذن قدرة العلامة على (الدلالة)، أو قدرة اللغة على (توليد المعنى)؟.. يجيب دي سوسور بأن وظيفة العلامة تتوقف على علاقتها بالعلامات الأخرى، أو بدقة أكثر تتوقف على اختلافها عنها، فنحن لا نميز (الكلمات) بفضل خصائص لها أصيلة، بل بفضل اختلافها بعضها عن بعض، ويقول دي سوسور: - اللغة تشتمل فقط على فروق - ص77.

ينتج عن ذلك أن علينا كي ندرس الكيفية التي تؤدي بها (اللغة) وظيفتها، جعل موضوع البحث، ليس العلامات الفردية، المنعزلة، بل أن تدرس (العلاقات) القائمة بين هذه العلامات، وذلك لأن (اللغة) ليست كتلة من الوقائع المنفصلة، وإنما هي (منظومة) مغلقة على نفسها، وظيفة كل عنصر فيها تتوقف على موقعه ضمن المجموع..

ومن هنا المقابلة التي يقيمها (دي سوسور)، داخل المنظومة اللغوية بين العلاقات الركنية، والعلاقات الترابطية، (العلاقات الركنية) سنتجماتيك هي

العلاقات الأفقية الجمعية، مثل العلاقات التي تتألف منها كلمة: شجرة، و(العلاقات الترابطية) أسوسياتيف علاقات استبدالية، يقال عنها اليوم براذغمتية. هي تكملة لفكرة الطبيعة الفرقية التي للعلاقة اللغوية، إذ من أجل التمييز بين العناصر اللغوية، لا بد من الرجوع إلى علاقات الغياب..

نحن نتعرف إلى (المعنى)، ونضفيه على أحدى كلمات السلسلة المتعاقبة، عن طريق وضعها ذهنياً أمام (خلفية) من الكلمات الأخرى غير واردة في السلسلة، هي في آن واحد تشبهها، وتختلف عنها.. وأن (الفرق) في اللغة لا يمكن أن يكون وظيفياً، إلا من خلال اقترانه بـ: التشابه، والاختلاف..

يضاف إلى ذلك أن (دي سوسور) يميز في دراسته للغة بين (المنظومة اللغوية)، وبين (الكلام) الذي تعززه وأيضاً تحدده المنظومة اللغوية.. وفي رأيه أنه ينبغي على أي عالم يهدف إلى إظهار كيفية أداء اللغة وظيفتها، أن يتخذ من المنظومة اللغوية موضوعاً لبحثه، وليس الكلام..

البنية الوظيفية عند مدرسة براغ

مع مدرسة براغ برز مفهوم (البنية) إلى الوجود كما صارت التحليلات البنيوية تحتل مكان الصدارة في البحث، ففي دراسة اللغة أصبحت (البنية) هي البديل عن مفهوم (العلاقات اللغوية) عند دي سوسور.. وفي دراسة الأدب حلت (البنية) محل (الشكل والأداء) عند الشكلانيين الروس..

فقد نظرت مدرسة براغ إلى الأدب على أنه (بنية)، فنظرت إلى العمل الشعري على أنه (بنية وظيفية) لا يمكن فهم عناصرها إلا من خلال ربطها بالمجموع(3).. ويقول (فاتشيك) أنه ينبغي على العالم اللغوي دراسة القوانين البنيوية للمنظومات اللغوية كافة(2)..

إن تعريف النص الأدبي بأنه (بنية) يعني النظر إليه كمجموعة من العلامات المترابطة، وليس كأداة، أو كشكل(3).. ويقول (موكاروفسكي) إن النص الأدبي يجب أن ينظر إليه على أنه (علاقة أحادية) حيث تكون الدوال والمدلولات خاضعة لمنظومة أحادية، ومعقدة من العلاقات(4).

ومن حيث أن هذا المفهوم الجديد لا يميز بين نصوص أدبية وبين أعمال اتصال عادية، راحت مدرسة براغ تشرح الفارق الذي بين البنيات الأدبية والشعرية، وبين البنيات غير الأدبية عن طريق توسيع مفهومها الشكلاني عن (الوظيفة)..

كان مفهوم (الوظيفة) الشكلاني يتعلق بالأدوات الأدبية ضمن نص معيّن، فراحت مدرسة براغ تطبقه على أشكال اللغة عامة.. وقد عبر عن ذلك (جاكبسون) في محاضرته: - الألسنية وأفق الشعرية - التي ألقاها أمام مؤتمر في أميركا عام 1958، وهي ترتكز إلى مقولات كان اقترحها (موكاروفسكي) قبل أعوام..

هناك في رأي (جاكبسون) ستة وظائف مختلفة، تقابل العوامل الستة التي ينبغي توفرها في أية عملية اتصال، وهي: 1- الباث، أو المخاطب بكسر الطاء، 2- المتلقي، أو المخاطب بفتح الطاء، 3- السياق، 4- السنن أو الشيفرة، 5- وسيلة الاتصال، ثم 6- الرسالة نفسها..

إن (الوظيفة) تتألف بتركيز رسالة على أحد هذه العوامل، فالتركيز على (الباث) يعطي (الوظيفة الانفعالية) التي تعبر عن عواطفه، ومشاعره، والتركيز على (المتلقي) يعطي (الوظيفة الافهامية)، أو الطلبية، أي وظيفة التأثير على المتلقي، والتركيز على (السياق) يعطي (الوظيفة الاحالية)، أو المرجعية، والتركيز على (السنن) أو الشيفرة يعطي (الوظيفة الماوراء لغوية)، والتركيز على (الرسالة) نفسها يعطي (الوظيفة الشعرية).

إن النص الأدبي يتضمن عادة هذه الوظائف بدرجات متفاوتة، إذ هي تشكل تسلسلاً هرمياً بحسب الغلبة النسبية لكل منها.. فإذا كانت (الوظيفة الشعرية) هي الغالبة وصفت الرسالة بأنها أدبية، أو جمالية، ويحدث ذلك وفق مبدأ التغريب، وسنعود إلى رأي جاكبسون في الشعرية بعد قليل وبذلك تمكنت (مدرسة براغ) من إبراز الخصائص المميزة للنص الأدبي، أو الشعري، وفي الوقت نفسه الإقرار بعلاقته بالمؤلف، وأيضاً بالسياق الاجتماعي.. وذلك لأن (الوظائف) رغم غلبة إحداها على الأخرى في النص، وتمييزها له عن غيره، تظل شيئاً من الوجود، وعلى الناقد أن لا يتجاهل ذلك، أو ينكر صلة الأدب بالواقع، بل بتدبّره، ويتدبّر الخصائص الداخلية للنص..

وهذا يعني أن مدرسة براغ أعادت طرح نظريات الشكلانيين، ودمجتها مع تصوراتها الخاصة في الألسنية، وعلى الخصوص وضعها في إطار سيميولوجي علامي، ويقول (موكاروفسكي) أن الأعمال الأدبية - حقائق أدبية- بمعنى أنها تمثل أنواعاً مختلفة، ومعينة من العلاقات التي لا يمكن فهمها إلا ضمن نظرية عامة في العلامات، ص86

الأسلوبيات

ويذهب (ديفيدروبي) إلى أنه في أيامنا، أي في الربع الثالث من القرن العشرين، غالبا ما نعامل نظرية مدرسة براغ، أو نظرية جاكبسون في الوظيفة الشعرية على أنهما من – الأسلوبيات– رغم أنهما لا تدعيان لنفسيهما ذلك، ثم يقول أنه يطلق مصطلح (أسلوبية) على: – الدراسة التي تركز على الأشكال الأدبية للنص– كما يطلق مصطلح (أسلوب) على: سياق الاستخدام الأدبي للغة– ص104.

وهناك في نظره (6)، أربع طرائق تنظر بها الأسلوبية إلى لغة الأدب، وأسلوبه، وهي: 1– كون الأسلوب زخرفة، أو 2– كونه دلالة ذاتية أو 3– كونه تمثيلاً، أو 4– كونه نمطاً، ثم يوضحها، ويضرب عليها الأمثلة فيما يلي:

الأسلوب كزخرفة

أقدم هذه الطرائق هي الطريقة التي تنظر إلى الأسلوب على أنه (زخرفة)، إذ كانوا يفترضون أن الكتابة تصبح جميلة عند إضافة الزخارف اللغوية إليها، كالمحسنات البديعية من جناسات وطباقات وما شابه.. ومع ذلك، لا بد من التنويه أن القدماء نادراً ما افترضوا أن (الأسلوب) يتحسن باستخدام التنميق، على العكس، إن استخدام التنميق كان ينظر إليه وقتها، من خلال علاقته بدرجة الأسلوب، والمستوى الذي تقتضيه الأنواع المختلفة للكتابة..

وفي كتاب: – المحاكاة– الذي كتبه أورباخ بين عامي 1942– 1945 يعرض المؤلف نماذج متنوعة تمثل (الواقع) في الأدب الغربي، من هو هوميروس إلى العصر الحديث، وبالتالي هو يؤرخ لهذا التمثيل، والأشكال الأدبية التي مثل بها، وقد اعتبر كتابه من الكتب الرائدة في دراسة الأسلوب الأدبي..

إلا أن نظرته إلى (الأسلوب) على أنه (زخرفة) ظلت تقلل من الحظوة التي كان يجب أن ينالها عند الدارسين، بالإضافة إلى أنه حصر نفسه ضمن النظرية الكلاسيكية عن الأسلوب الجليل، أو السامي.

وذلك أن النظرية الكلاسيكية كانت ترى أنه يتعين على الأسلوب الذي يعالج (مسائل جدية) أن يكون غير واقعي، بمعنى أن يحذف كل إشارة إلى الحياة اليومية مستخدماً لغة أكثر إحكاماً وصقلاً من لغة الاستعمال اليومي العادي..

وأما (المسائل الجدية)، فإنه بالإمكان معالجتها بأسلوب واقعي، أي باللغة العادية، شريطة أن لا يؤدي ذلك إلى الجمع بين مستويات أسلوبية مختلفة، وفق ما يقتضيه مبدأ (اللياقة في درجات الأسلوب).. وقد أظهر أورباخ مع ذلك، كيف أن الأدباء قد تخلوا في كتاباتهم عن (مبدأ اللياقة) لصالح معيار أكثر عصرية، تغدو فيه (الجدية) و(الواقعية) منسجمتين..

الأسلوب كدلالة ذاتية

وهنا يقول (ديفيد روبي) أنه سيحلل رأي (ريفاتير) في الأسلوب، على الرغم من أن (الانحراف اللغوي) كما تمثله مدرسة براغ، أو (التكافؤ) كما تمثله جاكبسون يخدمان تركيز الانتباه على الرسالة..

فقد أظهر (جاكبسون) أن (الوظيفة الشعرية) تتعلق بتصرف الكاتب، أو الشاعر بالمفردات، والتراكيب على جدولي (الاختيار، والتوزيع)، حيث قال: — يُسقط أو يرمي مبدأ التكافؤ أو التعادل من (محور الاختيار)، إلى (محور التوزيع) فيرفع التكافؤ، أو التعادل إلى مرتبة الأداة المكونة للسلسلة المتعاقبة.— ص91.

إلا أن (ريفاتير) يرد على جاكبسون في ذلك، بأن جاكبسون لا يميز الملامح اللغوية التي يمكن للقارئ إدراكها، عن الملامح التي لا يمكن له أن يدركها، أو هو لا يدركها فعلاً(7)، ثم يضيف أنه ما دام أن (البنية اللغوية) تتضمن فقط العناصر التي تولد استجابة القارئ، فإن التشديد يجب أن يكون على القارئ..

وعلى هذه الشاكلة، فإن (الوظيفة الأسلوبية)، أي ما كان يقول جاكبسون عن وظيفة شعرية، تتكون فعلاً من أرجحية عامل (الرسالة) أو الميل في النص نحو الرسالة، إلا أن هذا الميل في نظر ريفاتير ليس نتاجاً للتعادلات، أو لخرق عرف خارجي، وإنما هي ثمرة خرق (داخل النص) نفسه، إذ يمكن للغة العادية أن تكون مصدراً للتأثير الأسلوبي، وأن الحكم في ذلك هو (القارئ)..

ومن هنا ذهب (ريفاتير) إلى اعتبار (الأسلوب) مصدراً مهماً من مصادر التأثير الأدبي، وعرّف (الأسلوب) بأنه يتكون من تأسيس نمطٍ معين من الانتظام اللغوي الذي يؤدي إلى إثارة توقعات لدى القارئ.. في حين كان (جاكبسون) يعرّف (الأسلوب) بأنه تكافؤ، أو تعادل في المزج بين جدولي (الاختيار، والتوزيع)، أي ما كان يقول عنه دي سوسور العلاقات الركنية، والعلاقات الترابطية..

الأسلوب كتمثيل

يقول (ديفيد روبي) أنه يعني بـ (التمثيل) استخدام اللغة بهدف عكس محتوى النص، أو تعزيزه، وذلك أسوة بمبدأ بوب بأن على الصوت أن يكون صدى للمعنى – ويتجلى (التمثيل) في الائتلاف الصوتي، وأثره في الرمزية الصوتية.. وأن (أسلوبيات) التمثيل، والتي في رأيه يمثلها (سبتزر)، تتعمق الصلة التي بين الملامح الفردية للغة النص، وبين الملامح الفردية التي لمضمونه..

وفي مجموعة من المقالات نشرها عام 1948 تحت عنوان: – الألسنية والتاريخ الأدبي– يطلق (سبتزر) على منهجه في التحليل الأسلوبي تسمية (الدائرة الفيلولوجية)، حيث يذهب إلى أن عملية (الدراسة الأسلوبية) عليها أن تبدأ من أي (تفصيل في النص يلفت اهتمام المحلل، سواء لأنه يمثل انحرافاً عن أنماط الكتابة القائمة، أو لأنه يمتلك دلالة على العمل الأدبي ككل)..

إن الخطوة الأولى في نظر سبتزر (خطوة حدسية)، يربطهما المحلل بانطباعه عن مجمل العمل الأدبي، أو بشعوره حياله، مما يفضي به إلى تعديل ذلك الانطباع، ثم يرجع المحلل بحركة دائرية (رحلة الذهاب والإياب) إلى تفاصيل أخرى بغية ربطها بالانطباع العام لكل عضوي، وبذلك يتوصل المحلل إلى الأصل الروحي المشترك، إلى الجذر السيكولوجي لتعدد مزايا النص اللغوية(8).

وقد حلل (سبتزر) قصيدة للشاعر (ييتس)، هي: – ليدا وطائر التم– والتي تتحدث عن اغتصاب زيوس لليدا، فيركز على متتالية الزمان/ المكان..

وفي نظر سبتزر تعرض القصيدة (مفارقة) هي أن القوة الطاغية للحظة واحدة تولّد أحداثاً لا يتضح معناها إلا على (امتداد) الزمان، ويقترح سبتزر أن تكون القصيدة احتجاجاً على الآلهة التي تسمح للجنس أن يكون نتاجاً للقوة غير المصحوبة بالمعرفة، في الوقت الذي تجعل منه قوة حاسمة..

المهم، أن سبتزر أقام تحليلاته بحركة بين الوصف المحدد للبنيات اللغوية، وبين (تفسير) معنى القصيدة ككل، فأظهر صلة المضمون باللغة..

إلا أن الملاحظ هنا هو أن هذا الاتجاه التحليلي إذ كان يوافق اتجاه مدرسة براغ في (الاهتمام بالمضمون)، إلا أن مدرسة براغ كانت تعالج المضمون كمنظومة علامية ترتبط عناصرها فيما بينها، في حين أن (سبتزر) عالجه في إطار الانطباع الإجمالي الذي تركه في المحلل(9) والذي ربط التناسل بالحدث

المأساوي الذي في مولد هيلين، وحرب طروادة..

الأسلوب كنمط

يقول (ديفيد روبي) إن (النمط) هو الطريقة التي يمكن أن نميّز بها نصاً ما، أو مجمل أعمال مؤلف ما، أو أعمال مجموعة من الكتاب، أو فترة أدبية بكاملها، وفق نماذج نمطية من الاستخدام اللغوي.. وبذلك هو يربط عادة بأمور واقعية خارج النص، مثل فلسفة المؤلف، أو مثل حركة أدبية..

ويدل (ديفيد روبي) على هذه الطريقة بالتحليل الأسلوبي الذي قام به العالم الألسني (هاليداي) لقصيدة (ييتس)، السابقة الذكر: ليدا وطائر التم- فهو تحليل يؤكد فقط على النماذج الأدبية اللغوية المتميزة في النص، دون ربطها، أو ربط النص بعوامل خارجية..

فقد قدم (هاليداي) في مقالة بعنوان: - الألسنية الوصفية في الدراسات الأدبية(10)- تحليلاً أسلوبياً لقصيدة ييتس، إلا أنه طرح فيها نقاطاً مختلفة عن النقاط التي كان سبتزر قد طرحها، وهي:

1- إن لجوء ييتس المتكرر إلى (أداة التعريف)، ضمن تراكيب تتألف من اسم تسبقه صفة هو لجوء غير عادي، لدرجة أن (الأداة) فيه لا تعود تعرف شيئاً..

2- إن الكلمات الفعلية في القصيدة قد جردت من (الصيغة الفعلية) إلى حد بعيد، فأغلبها أسماء فاعل، أو أسماء مفعول، أو مصادر، وذلك مبالغة في الاستخدام..

3- كلما قلّت (فعلية الأفعال) في القصيدة، عظمت طاقة معناها الجذري، مما جعل بعض الكلمات تظهر بمظهر أقوى، رغم أنها أقل فعلية..

* * *

وبذلك قدم (هاليداي) وصفاً للملامح اللغوية التي تميّز النص، دون أن يتطرق إلى أي تفسير للعمل الأدبي، كما فعل سبتزر.. ناهيك بأن محاولة (سبتزر) تتصل بمحاولات منظري التفسير الألمان، وخاصة ديلثي، ونظريته في الدائرة التفسيرية..

وأما (هاليداي)، فإنه يترك (الدلالة الأدبية) للمتخصص الأدبي.. وفي رأيه أنه ليس بمقدور (الألسنية) أن تقدم مفتاحاً للسمات الأدبية الخصوصية، أو دليلاً

للتفسير، وإنما كل ما هي تستطيع فعله هو تقديم وسيلة لوصف النص، على أساس نظرية لغوية عامة..

وهذا معناه أن عمل المحلل الألسني يقتصر على (ربط النص) باللغة التي كتب بها، وبذلك تصبح (الأسلوبيات) دراسة مقارنة لأنماط التفضيلات التي يظهرها الكاتب في اختصاره للغته، ضمن المصادر اللغوية التي في متناوله.. أو لنقل بعبارة أخرى، تدرس (الأسلوبيات) تواترات الاختيار النسبية التي تميز لغة النص عن لغة غيره، أي هي، كما يقول (هاليداي): - تطبيق للألسنية، أكثر منها توسيع لها، ص102.

■■

■ الهوامش

1- (البنية) مفهوم أكثر اتساقاً من مفهوم الشكل، أو مفهوم الأداة، وذلك لأنها تشمل جميع أوجه النص الأدبي، بدءاً من الصوت، وانتهاء بالموضوع، كما أنها تتضمن العناصر المغربة، وغير المغربة على السواء..

2- فاتسيك، نصوص لمدرسة براغ في الألسنية، لندن 1964.

3- (الأدوات) في عمل أدبي معين هي العناصر التي بانت (مغربة)، واكتسبت (وظيفة أدبية).. وتقابلها (المواد)، والتي هي عناصر غير مغربة...

4- موكاروفسكي، الوظيفة الجمالية، العرف والقيمة، كحقيقتين اجتماعيتين، وقد ظهر الكتاب عام 1936.

5- وبذلك يتميز (المضمون)، أي المعنى الأدبي في الموضوعات عن (العالم الخارجي)، وفي الوقت نفسه يرتبط به.. فمن جهة، هو يدرس ويحلل بوصفه (تأليفاً دلالياً)، وليس بوصفه (انعكاساً) لعوامل خارجية، ثم من جهة ثانية، بنتيجة التغريب، وتفكيك العلامات في حد ذاتها، يربطنا بالواقع، أو كما يقول (موكاروفسكي): - يؤدي إلى وعي متجدد بطبيعة الواقع المتنوعة، المتعددة.

6- كنا عرفنا في كتبنا، ودراساتنا السابقة بآفاق الأسلوبية، اتجاهاتها، ومناهجها، وقد آثرنا هنا التعريف برأي (ديفيد روبي)، لشموليته، ص103 وما بعدها من النظرية الأدبية الحديثة السابقة الذكر.

7- ونجد مثل هذا الحكم في تحليلات (تودوروف)، إذ يقول في كتابه نظريات الرمز، باريز 1977، ص346، إن علاقات التكافؤ التي يصفها (جاكبسون) تتضمن نوعين من (البنية)، هما:

1- المتشابهات في الشكل اللغوي، والتي تتضح فوراً للأذن، والعين، (وهي العلاقات التركيبية، أو الأفقية عند دي سوسور)، كما أنها هي التي تساهم في إحداث التأثير الشعري والأسلوبي، ثم 2- التجمعات وفق التصنيفات القواعدية، وغيرها، (وهي العلاقات الاستبدالية، أو الشاقولية عند دي سوسور)، وهي تعتمد على قدرة القارئ، على (تصنيف) الملامح اللغوية للنص، وبالتالي هي غير ذات أهمية شعرياً، سيما وأنها قد تكون محتجبة عن القارئ..

8- سبتزر، مقالات حول الأدب الإنكليزي، والأميركي، بريستن، 1932- ص3- 13.

9- وهكذا يظهر للعيان كون (سبتزر)، وأيضاً (أورباخ) ينتميان إلى التقليد الفيلولوجي الأوروبي، أكثر من انتمائهما إلى تقاليد الألسنية الحديثة، واجتهاداتها..

10- نشرها (هاليداي) في مجلة الدراسات الإنجليزية المعاصرة، القسم الثالث، أدنبره، 1964- ص37.

11- الدراسة اللغوية للنصوص الأدبية، في كتاب مقالات حول لغة الأدب، لشايمان وليفيل، بوسطن، 1967- ص217- 223، وانظر النظرية الأدبية الحديثة، ص119.

❑■❑

الفصـــل الرابـــع

ظاهـــرة الأســـلوب مـــا هي . . ؟

يذهب الأسلوبيون، والنقاد الألسنيون إلى أن (الأسلوب) ظاهرة تلازم تحقق العملية اللغوية، المحكية منها، أو المكتوبة، وأنها، بنتيجة تجذرها في التعبير الإنساني، تتكشف بدءاً من مستوى (الجملة)، وتراكيبها المختلفة، كما في أحوال الاستفهام، والتعجب، والتهكم، والسخرية وغيرها، والتي تترك طابعها على القول.. إلا أن مجالها الحقيقي، هو (النص)، والذي يتسع لمقاصد البث اللغوي، كما يتسع للتفنن في الكتابة، فيكشف عن (فرادة) صاحبها، الأمر الذي رجح عند المنظرين كون (الأسلوب) طريقة خاصة للباث للخطاب اللغوي، وخاصة الكاتب، والأديب، في التعبير عن نفسه(1)...

مع التعاريف

و(لُغَةً)، تعني كلمة استيلوس في اللاتينية (الازميل)، أو (المنقاش) للحفر، والكتابة، وقد كان اللاتين يستعملونها مجازاً للدلالة على شكلية الحفر، أو شكلية الكتابة، ثم مع الزمن اكتسبت دلالتها الاصطلاحية، البلاغية، والأسلوبية، وصارت تدل على الطريقة الخاصة للكاتب في التعبير..

وجاء في (لسان العرب): الأسلوب يقال للسطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، و(الأسلوب) الطريق، والوجه، والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، و.. (الأسلوب) الفن، يقال أخذ فلان في أساليب القول، أي في أفانين من القول(2)..

* * *

وقد قدمت (تعاريف) متنوعة(3) في مشاربها، مختلفة في اتجاهات أصحابها في تمثل الأسلوب(4)، ويمكن، من وجهة نظر ألسنية، عرض أبرزها فيما يلي:

1- *(من زاوية المتكلم)، أي – الباث– للخطاب اللغوي، (الأسلوب) هو الكاشف عن فكر صاحبه، ونفسيته، يقول (افلاطون): – كما تكون طبايع الشخص يكون أسلوبه– ويقول (بوفون): – الأسلوب هو*

الإنسان نفسه" ويقول (جوته): الأسلوب هو مبدأ التركيب النشط، والرفيع، الذي يتكمن به الكاتبُ النفاد إلى الشكل الداخلي للغته، والكشف عنه" ..

2- *(من زاوية المخاطب)، أي - المتلقي- للخطاب اللغوي (الأسلوب) ضغط مسلّط على المتخاطبين، وأن التأثير الناجم عنه يعبر إلى الإقناع، أو الامتاع، ويقول (فاليري)، وأيضاً جيد أن (الأسلوب) هو سلطان العبارة: ويقول (ستاندال): (الأسلوب) هو أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه، ويقول (ريفاتير): - (الأسلوب) هو البروز الذي تفرضه بعض لحظات تعاقب الجمل على انتباه القارئ، فاللغة تعبر، والأسلوب يبرز-*

3- *و(من زاوية الخطاب)، أو لنقل النص نفسه، (الأسلوب) هو الطاقة التعبيرية الناجمة عن الاختيارات اللغوية.. وقد حصر (شارل بالي) مدلول الأسلوب في تفجرّ طاقات التعبير الكامنة في اللغة، ويعرّف (ماروزو) الأسلوب بأنه: - اختيار الكاتب ما من شأنه أن يخرج بالعبارة من حالة الحياد اللغوي إلى خطاب متميز بنفسه ويعرفه (بيير غيرو) بأنه - مظهر القول الناجم عن اختيار وسائل التعبير التي تحددها طبيعة الشخص المتكلم، أو الكاتب، ومقاصده..*

الأسلوب ثمرة عمل

وفي كتابه: مقال في فلسفة للأسلوب" ، 1968 يعمل (غرانجه) على تأسيس (أسلوبية خاصة) تشمل كافة نشاطات الإنسان، وعلومه، ولذلك اعتبر (الأسلوب) ثمرة للعمل، وإن المرور من اللاشكلي إلى المبني ليس مجرد توضع صورة جاهزة، وقادمة من الخارج، وإنما هو، مثل كل ابنائية، ينتج عن (عمل) يضع الشكل والمضمون في علاقة بعضهما مع بعض، في الحقل المستكشف، أو لنقل بعبارة أخرى، إن (الأسلوب) هو الحل الشخصي الذي يقدمه الفرد للصعوبات التي في عمل بنائي ما.. .

كل ممارسة عملية تعكس، في نظر غرانجه، (أسلوباً)، والأسلوب لا ينفصل عن الممارسة العملية، كما أنه في الأساس يخص مجال (الدلالات)..

و(الدلالة) هي ما يتحدر من وضع واقعة في، (أو داخل) مجموعة؛ والممارسة

العملية هي (الفعالية) منظوراً إليها في سياقها الحركي، وعلى الخصوص في الظروف الاجتماعية التي تعطيها (دلالتها) في عالم معاش فعلاً...

وفي نظر غرانجه أن (كيفية) تكامل الشخص مع العمليات المادية التي للعمل هي: - الأسلوب- ؛ وهي ملازمة للممارسة العملية.. وفي المجال الأدبي إن بنائية اللغة الأدبية هي نفسها (عمل)؛ و(الأسلوب) ينشأ عن فك اللحمة التي بين البنيات، وبين الدلالات، وخاصة الحافة منها..

تعددية الشيفرة، السَنَن

إن (العلامات) في نظر غرانجه نوعان:

1- بعضها أحادي الدلالة، محدّد المعنى، مثل إشارات مورس البرقية، أو إشارات الاختزال؛ فهذا النوع لا يدخل في باب الأسلوب..

2- والبعض الآخر متعدّد الدلالة، وغير محدّد المعنى، تتكشف له (شيفرات) مختلفة، نحوية ولغوية ودلالية، تشكل أسلوباً يصلح أن يكون موضوعاً للدراسة الأسلوبية..

و (الشيفرة)، أيّ السنن كود، هي مجموعة من الضوابط يلتزم بها كل من الباث للغة، والمتلقي لها.. وإن انتقال الرسالة يتم عبر الشيفرة، السَنَن؛ وإن (الأسلوب) بالتالي خاصة من خواص الرسالة؛ لأنه (مرمّز)، أي يخضع لرمزية العلامات اللغوية، نظامها، وشيفرتها، سننها..

وهذا يعني أن العلاقة بين الأسلوب وبين الشيفرة السَنَن علاقة ضرورية... ناهيك بأن شرط قيام (الأسلوب) في نظر غرانجه، هو: - تعددية الشيفرة- ، بحيث أن الدلالة غير الاصطلاحية، وخاصة الدلالة الحافة هي التي تولد الأثر الأسلوبي؛ وهي سمة من سمات الفرد، وفرادته، وبها تتجلى قدرة المبدعين في إبداعهم؛ ص189..

الأسلوب وتنظيمه للخطاب

وذهب (جاكبسون) إلى أننا لا يمكننا تعريف (الأسلوب) خارج الخطاب اللغوي كرسالة، أي كنص يقوم بوظائف إبلاغية في الاتصال بالناس، وحمل المقاصد "بهم.. فالرسالة تخلق (الأسلوب)، إلا أن الخطاب الأدبي خطاب متميز بفعل أن (الوظيفة الشعرية) هي التي تغلبت فيه؛ فهو خطاب مركب في ذاته، ولذاته..

إن البنية اللغوية للرسالة تتوقف على الوظيفة السائدة؛ وإن (الوظيفة الشعرية) هي الأكثر سيطرة في النص الأدبي من غيرها.. ومع ذلك، إلى جانب الوظيفة الشعرية تظهر في (الملحمة): – (الوظيفة المرجعية– ؛ وفي (الشعر الغنائي): – الوظيفة الانفعالية– ؛ وفي (الشعر الحماسي، والاجتماعي): – الوظيفة الإفهامية– ، وهكذا دواليك..

وعلى هذه الشاكلة، يكون (الأسلوب) هو الوظيفة المركزية المنظمة للخطاب، وهو يتولد من ترافق عمليتين متواليتين في الزمن، متطابقتين في الوظيفة، هما: (اختيار) المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي الذي للغة؛ ثم (تركيبها) تركيباً تقتضي بعضه قواعد النحو، كما يسمح ببعضه الآخر التصرف في الاستعمال..

إن التطابق بين (جدول التوزيع) الذي للرصف، و (جدول الاختيار) الذي للكلام، يقرر الانسجام بين مفردات النص الأدبي، باعتبارها علامات استبدالية، أي وحدات لغوية، معجمية، تستخدم في عملية الإبداع الأدبي..

وإن (الأسلوب)، كمجتلى للشعرية، هو بالتالي تعادل، أي توافق في البناء، وعلى الخصوص تكافؤ فيه، يرتكز إلى المزج بين مقومات الجدولين، جدول التوزيع، وجدول الاختيار..

مزايا الأسلوب، وأنواعه

وقد ذهب (أرسطاليس) في كتابه: – الخطابة– ، ص196 إلى أن(الوضوح) أهم مزايا الأسلوب.. لأن الكلام إذا لم يكن واضحاً، لم يكن أدى وظيفته اللغوية؛ ومن الضروري أن يظل بالتالي (مناسباً) للموضوع الذي ينقله..

وعلى ذلك، إذا وضعت (الكلمة الأنيقة) على لسان عبد، أو صبي، أو في موضوعات تافهة لا تكون (مناسبة)؛ وذلك في نظر أرسطاليس هو ما يميّز (الشعر) عن النثر، فيمايز بينهما، إذ أن الشعر يتحمل (الغرابة) في القول، والخروج عن المألوف، لأن موضوعاته، وأيضاً أشخاصه، هي عادة خارجة عن المألوف..

والغربيون، منذ اليونان إلى اليوم يميّزون عادة بين ثلاثة أنواع من (الأساليب)؛ وهي: 1– الأسلوب البسيط، أو السهل؛ 2– الأسلوب المعتدل، أو الوسيط؛ 3– الأسلوب الجزل، أو السامي.. وهو التقسيم الذي يربط هذه الأساليب بالموضوعات التي يعالجها الخطاب اللغوي، وخاصة الخطاب الأدبي..

ولذلك هم يقولون في الأسلوب الأول، البسيط أو السهل، أنه يصلح للرسائل، والحوار؛ وفي الثاني، المعتدل أو الوسيط أنه يصلح للتاريخ، والملهاة؛ في حين أن الأسلوب الثالث، الجزل أو السامي يصلح للمأساة.. إلا أن هذا الرأي خلافي، بدليل أن الأنواع الأدبية الحديثة، كالرواية، والمسرحية الاجتماعية تستهلك عدة أساليب تظل فيها ناجحة..

البلاغة والتعبير

لقد ظل التمثل الأساسي للبلاغة أنها (فن القول)، أو فن الكتابة، أو فن التعبير الأدبي.. وقد كان أرسطاليس يتمثل (الخطابة) فناً هي: - فن الإقناع- أو كانت مباحثها تشمل الإيجاد، والترتيب، والتعبير، والتي ظلت مباحث البلاغة التي ما انفك الغربيون يتوارثونها إلى اليوم، ويجتهدون فيها مبحثاً، مبحثاً..

ورغم أنه، في العصور المتأخرة، تغلبت العناية عندهم بمبحث (التعبير)، والذي يتعلق بصور البلاغة من تشبيه، واستعارة، ومجاز وما شابه، على غيره من المباحث، فإن (البلاغة) رغم معياريتها، وقواعديتها ظلت تخدم (جانب الفرادة) في ذلك، والذي هو جانب الفرادة الأسلوبية؛ ومن هنا قالوا في صور البلاغة أنها صور أسلوب..

إلا أن الملفت للنظر أن تجارب الأدب، في الفترات الأخيرة، كشفت عن بروز أشكال جديدة للتعبير الأدبي، وبالتالي بروز صور بلاغية جديدة، مثل ما يسمى بـ (الصورة)، إيماج، أو ما يسمى بـ(الرمز)، سمبول

فقد أطلق مصطلح (صورة) على الجانب الحسي الذي يمثل العالم في تجربة الإنسان؛ ولذلك شملت التشبيه، والتمثيل، والاستعارة، والشعار، والأسطورة، والرمز؛ رغم أن (الرمز) يتميز بأنه (صورةٌ حسيةٌ) ترمز شيئاً معنوياً؛ وذلك(5) هو تعريفه الفني اليوم..

بين البلاغة والأسلوبية

والدارسون في البلاغة، والأسلوبية اليوم يعترفون بوجود منطقة مشتركة بين (البلاغة)، و(الأسلوبية) يعملون، كما يعمل علماء النص(6)، على دراستها، والإفادة منها، خاصة ما يسمى بـ(الحزمة الأسلوبية)، أي ما في النص من مؤشرات دالة، أو ذات دلالة: وهي (المؤشرات) التي تتداخلها: - صور

البلاغة؛ وحسنَ الجمال، والجمالية..

والدارسون اليوم يعتبرون أن (الانحرافات) التي في النسيج الكتابي الأدبي للنص هي التي تعكس هذه (المؤشرات الدالة)، وحزمتها الأسلوبية؛ وهناك تتكشف مجالات كل من البلاغة، والأسلوبية، وآثار كل منهما في الكتابة الأدبية للنص..

وذلك أن (الأسلوبية) تصافح الملفوظات الأدبية في حسيتها المباشرة، فتكشف عن خصوصيتها، وبالتالي فرادتها؛ بينما تظل (البلاغة) عند قواعديتها، فتكشف عن حقيقة هذه الفرادة في كشفها عن الانحرافات التي في الكتابة..

إن الذي أكد الصلاتِ التي بين البلاغة، والأسلوبية، رغم استقلال كل منهما.. بعض عن بعض؛ أو أيضاً ازدهار كل منهما في مجاله الخاص، الآراء والنظريات التي صارت تقدم في الأدب، والنقد الأدبي، والأسلوب، مثل (خصوصية الأدب) من الوجهة الجمالية، أو (حوارية الكلمة)، وخاصة في الرواية، أو (تحرير المتلقي) من آلية المألوف، استناداً إلى تعددية الصور البلاغية، أو (الشعرية) كوظيفة في الخطاب الأدبي، أو (الرسالة) الخالقة لأسلوبها، وهكذا دواليك..

تصنيف الأساليب عند غيرو

يعرّف (بيير غيرو) الأسلوب، بأنه: — المظهر الذي في الخطاب ينجم عن اختيار وسائل التعبير، والتي بدورها تحددها مقاصد المتكلم، أو الكاتب، وطبيعته.— .

ثم في محاولته تصنيف(7) الأساليب، يصير يربط كل أسلوب منها، وإما بطبيعة التعبير، ومصادره، أو مظهره، فيجد(8):

— أولاً—

بالنسبة إلى (طبيعة التعبير)، هناك قيم مختلفة يتضمنها الخطاب الأدبي؛ وهي إما تترجم الموقف العفوي للمتكلم، أو الكاتب، أو تترجم الأثر الذي يقصد إحداثه في المتلقي:

أ— (القيم العقلية) يترتب عليها أن يكون (الأسلوب) واضحاً، أو صحيحاً..

ب— (القيم التعبيرية) تجعل (الأسلوب) مندفعاً، أو ساذجاً، أو عادياً..

جـ- و(القيم الاجتماعية) تجعل (الأسلوب) طاغياً متجبراً أو ساخراً، وهزلياً..

- ثانياً-

وبالنسبة إلى (مصادر التعبير)

أ- من وجهة الخاصية النفسية، والفسيولوجية للتعبير، هناك (أسلوب) صفراوي، أو مزاجي، وآخر حزين وآخر نسائي، وآخر طفولي بحسب فارق المزاج، والجنس والعمر....

ب- من وجهة اجتماعية التعبير، هناك أساليب للطبقات، وأساليب للحرفيين، وأساليب للعادات والتقاليد..

جـ- من وجهة وظيفية التعبير، هناك أسلوب إداري، وأسلوب قانوني، وأسلوب خطابي، وأسلوب أدبي..

- ثالثاً-

وبالنسبة إلى (مظهر التعبير)، هناك

أ- من حيث (الشكل)، أسلوب موجز، وأسلوب استطرادي، وأسلوب تصويري..

ب- ومن حيث (المضمون)، أي الفكر، يكون (الأسلوب) رفيقاً، رقيقاً، أو نشيطاً فيه شهامة..

جـ- ومن حيث (تعبيرية) المتكلم، يكون (الأسلوب) شاعرياً، أو تقليدياً وهلم جرا..

■■

■ الهوامش:

(1) وهو التعريف الذي نعتمده في دراساتنا، وكتبنا أضفنا إليه في الأساس، أن هذه الطريقة هي الألق الشخصي لـ (قراءة) الكاتب في كتابته، ويعود إلى الاختيارات التي يقوم بها المؤلف لمفرداته، وتراكيبه، فتصدم المتلقي بما فيها من انزياح عن جادة البيان العادية؛ مما يؤكد أن الأسلوبية هي دراسة هذه الانزياحات، وإن تحليلاتها تطال اللفظ، والمعنى على السواء، انظر فيما بعد..

(2) لسان العرب،

(3) يقول (ابن خلدون): – الأسلوب هو عبارة عن (المنوال) الذي تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي تفرغ فيه، وهو يرجع إلى الصورة التي ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب، وأشخاصها، وهي الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي.

ثم يضيف أن هذا (المنوال) أو القالب، بعد أن ينتزع صورته الصحيحة نحواً، وإعراباً، وبياناً، هو يتسع بالحصول الوافي بمقصود الكلام.. فإن لكل (فن) من الكلام أساليب تختص فيه، وتوجد فيه، على أنحاء مختلفة.، المقدمة، طبعة مصر 1327هـ. فصل في صناعة الشعر وتعلمه، ص666 وما بعدها.

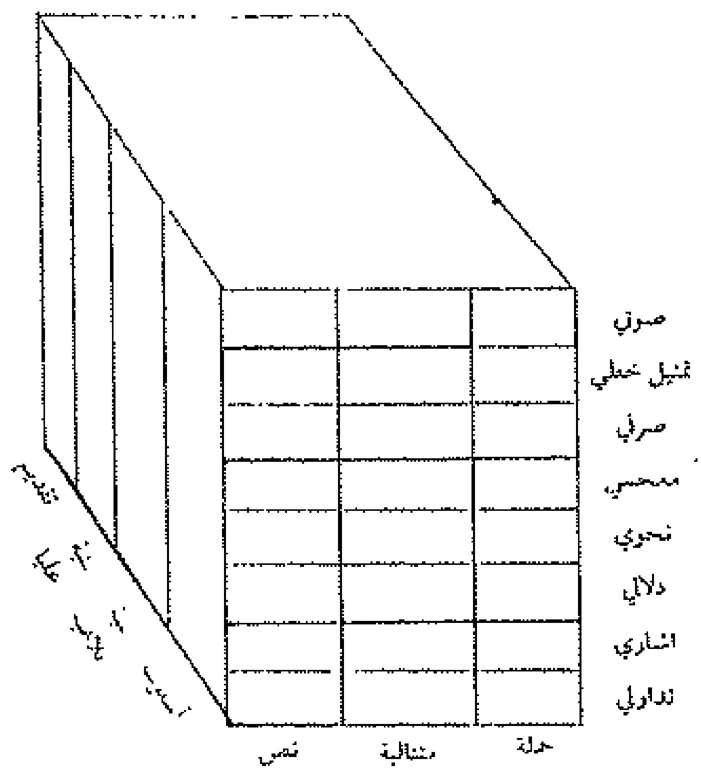
(4) انظر على الخصوص كتابنا: (اللغة والأسلوب)، نشر اتحاد الكتاب العرب بدمشق 1980، حيث الشروح الوافية في ذلك؛ ويعرف (شوبنهاور) الأسلوب بأنه مظهر الفكر؛ في حين يعرفه (فلوبير) أنه هو وحده (طريقة مطلقة) لرؤية الأشياء؛ ويقول (بيير غيرو) أن الأسلوب طريقة للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة، وإن (الأسلوبية) هي دراسة (المتغيرات اللغوية) إزاء المعيار القاعدي، فالقواعد هي العلم الذي لايقوى مستعمل اللغة على صنعه، في حين أن الأسلوب، هو ما يستطيع صنعه، ومجاله هو مجال التصرف، انظر فيما بعد..

(5) ونحن نعرف الرمز بأنه تثبيت للواقع، مع ملاشاة مرموزه؛ راجع كتابنا اللغة والأسلوب، السابق الذكر، ففيه شروح وافية في ذلك كله..

(6) وفي نظر (فان ديجك) مؤسس – علم النص – ، إن هذا العلم الجديد يجب أن يكون الإطار العام للبحوث، والمظاهر التي لا تزال تسمى بلاغية؛ فالبلاغة في نظره، هي السابقة التاريخية لعلم النص، وكانت تصف النصوص، وتحلل الصور الأسلوبية، كما تدرس وسائل الإقناع، مما هو داخل في وظائف الاتصال، ويصبح اليوم في نظره، في – علم النص – ...

وفي تحليلاته، يتجاوز (فان ديجك) الجملة إلى النص، ويصبح يهتم ببنية النص نفسه، والتي استخرجها بدراسة ما يسميه بـ(الأبنية النصية)، وهي: 1– أبنية صوتية، 2– أبنية تركيبية، 3– أبنية دلالية، أعتبر أن علينا الوقوف على خصائصها استناداً إلى (عمليات) تتم على مستويات معينة، وداخل وحدات معينة؛ وهذه العمليات هي: أ– الإضافة، ب– الحذف، جـ– القلب، د– الاستبدال.

(7) وأما تصنيف الأبنية النصية، فإنه يقوم على القراءة الجدولية، أي قراءة (جدول) يطلق عليه فان ديجك اسم: – مكعب البنية النصية– ، انظر الرسم، ويصور العلاقات التي بين الوحدات؛ إذ يجرد (الأشكال) التي تقوم بوظائف بلاغية، وأسلوبية استناداً إلى قراءته عامودياً وأفقياً.



مكعب البنية النصية

و(المكعب) يوظف ثلاثة أبعاد، هي: – المستوى، والمجال، والشكل – ،

أ- (المستوى)، وهو الأيمن، هو من ثماني (8) درجات،: صوتية، وتمثيل خطي، وصرفية، ومعجمية، ونحوية، ودلالية، وإشارية، ثم ذرائعية أو تداولية..

ب- (المجال)، وهو الأوسط، هو من ثلاث (3) درجات،: الجملة، المتتالية أو السلسلة، ثم النص..

جـ- و(التشكل)، وهو الأيسر، هو من أربع (4) درجات، هي: الأسلوب، البنية البلاغية، البنية العليا، العرض؛ مما ينتج عنه ست وتسعون (96) وحدة تتضمن عناصر (البنية النصية)، وما يقوم بينها من علاقات..

(8) الأسلوبية، لبيير غيرو، سلسلة ماذا أعرف، العدد 616، باريز 1975، ص120 وما بعدها..

الفصل الخامس

في البلاغة الجديدة

كـانت البلاغـة القديمـة هـي: - فـن الإقنـاع- ، كمـا يقـول أرسطاليس، وكانت تقوم على تحليل الأقوال الخطابية، أي الخطابـة عامة، هذا التحليل الـذي رآه أرسطاليس يقوم علـى (الجدل)، أي المحاجة التي تتعامل مع ما هو محتمل، وليس مـع مـا هـو ضروري، أي تتعامل مع (القضايا المشتركة) الطوبيك، وتصل بواسطتها إلـى النتائج المتوخاة منها..

كان أرسطاليس يطلق على هذه (القضايا المشتركة) مصطلح (أدلة) جمـع دليل ارجمان؛ واستناداً إلى ذلك اشتق الغربيون مصطلح (ادلال) ارجمنتا سيون، ويقصد عندهم عمـل المقاصد، والبرهنـة الأدبيـة عليهـا، أو حمـل الدلالـة بحمـل الدليل، أي بما يعادل الكلام في موضـوع، مع أشفاعه بمحاجة جدلية تدعمـه لـدى المتلقي، سيما وأن البلاغة القديمة، بصفتها خطابية، هي موجهـة إلـى الجمهـور، وتستهدف الحصول على تأييده لأطروحاتها..

بيريلمان والبلاغة الجديدة

وقـد قبـل (بيريلمـان) بالتعـامل(1) مـع الدليـل (أرجمـان)، والأدلال (أرجمانتاسيون)؛ ولكن ليس في حدود (الجدل) كما عند أرسطاليس، والبلاغيين القدماء؛ وإنما في حدود (الحياة) عامة، أي حدود النشـاطات الإنسـانية، وخاصة الأدب؛ ومن هنا أطلق على كتابه عنوان: - بحث في الادلال- ، وأردفه بعنـوان ثان، هو: - البلاغة الجديدة- ، ليشـعر القـارئ بجـدة هـذه البلاغـة(2)، وصلتهـا على الخصوص باللغة..

***

يقول (بيريلمان) أننا في العصر الحديث نشاهد (الأيديولوجيات)، كما نشـاهد انتشار (الدعاية، والإعلان)، وعلينا التنبه إلى الجانب المنطقـي الـذي لذلـك كلـه، أهو برهاني، أم هو جدلـي؟. وتبين حـدود قـول مـا هـو محتمـل، وتمييزهـا عـن المحاكمات المنطقية القائمة على المقولات الضرورية؛ ثم يضيف: ومع ذلك، فإن

بحث (الادلال) رغم أنه منطقي، إلا أنه ليس تجريبياً، ولا هو ثمرة المنهجية، والتجريبية..

وحقاً أن (الادلال) يهدف إلى بحث سبل التأثير على أشخاص المتلقين؛ ولكن يجب أن لا يظن أن موضوعه يتصل بعلم النفس التجريبي، أو ما يمكن أن يكون (اختبارات) على فئات من الناس.. فالادلال مختلف عن ذلك؛ إذ هو لا يحصر همه في المشكلات النفسية، والاجتماعية، أو السياسية التي تحللها العلوم التجريبية؛ وإنما هو يهتم ببنية القول: أو لنقل أن الادلال كما اقترح بيريلمان ذلك، يهتم بأدوات الاستدلال في العلوم الإنسانية..

فإذا توجهنا هذا التوجه، وجدنا (الادلال) مبثوثة مظاهره، وحججه على كافة المستويات، وفي شتى الميادين؛ نجد هذه المظاهر، والحجج في (المناقشات العائلية)، كما نجدها في (الحوارات) بشتى أنواعها العادية، أو المهنية، أو المتخصصة؛ ثم على الخصوص نجدها في (المحاجات الأيديولوجية)، وتكريسها عقائدها(3)، وهلم جرا..

الربط بين الشكل والمضمون

ولذلك أكد (بيريلمان) على ربط شكل القول بمضمونه، أي ربط مظهره بمادته، وعدم الفصل بينهما.. إذ أنّ هناك أشكالاً للقول لها تأثير جمالي، من مثل (الاتساق)، أو الانسجام، و(الإيقاع)، أو الجرس وغير ذلك من الخواص الشكلية.. فهذه الأشكال تمارس تأثيراً على (الجمهور) بما تثيره فيه من (عواطف) الإعجاب، أو البهجة، أو الحزن، أو السرور، أو مما يلفت انتباهه إليه، أو تثير فكره فيه؛ فهذه الآليات يجب أن نقصيها عن بحث (الادلال) في البلاغة الجديدة، لأنها وخاصة طرائق الأداء، والحركة، والإشارة فيها هي أقرب إلى المشكلات التي تدرسها معاهد الفنون الدرامية، ومدارس الإلقاء والتمثيل منها إلى التحليل البلاغي، أو الأدبي..

* *

وهنا يميز (بيريلمان) بين (الاجراء الطبيعي)، و(الإجراء المفتعل)، أو المصطنع؛ فـ (الإجراء) هو طريقة العمل للوصول إلى نتيجة محددة علمياً، وعملياً؛ ولكن إذا وقع هذا (الإجراء) في التدني، أو شابته الانحرافات، صار إلى المظهر الكاذب، فاعتبر متكلفاً، مفتعلاً مصطنعاً؛ ولكن إذا كان القائم به أميناً،

ومستقيماً، تكون النتيجة الحصول على المطلوب.. وقد انعكس ذلك على كتب البلاغة، والخطابة، إذ أن كثيراً منها عمد إلى التهويل في (تعداد) إجراءات الإقناع، أو تحليلها، فوصفت بأنها مصطنعة وشكلية؛ ويقول (بيريلمان)، وعلى هذه الشاكلة نجد أنفسنا إزاء (ثنائية متعادلة) هي:

طبيعي ⟵ مضمون ⟵ واقع

مصطنع ⟵ شكل ⟵ لفظ

وبالعادة، عندما يجد المتلقون المستمعون أن الخطاب غريب عنهم، وأن قيمه لا تعنيهم، يقل تجاوبهم معه، وينبرون يتهمونه بأنه مجرد (كلمات).. وكذلك الحال، عندما يجدون أن الخطيب يتكلف في أقواله ويتصنع..

وهنا يتساءل (بيريلمان) كيف نتفادى وهم الخطاب بأنه محرد إجراء.. ويجيب على ذلك بقوله إننا قد نصل إلى هذا الهدف عندما نتأكد أن الخطاب هو (ثمرة للواقع)، أو نتيجته؛ ثم إن التقنيات تؤدي إلى تفادي فكرة الانفصام بين الشكل والمضمون، ثم ملاءمة الأسلوب للموضوع، وهي الطريق الصائب في ذلك، وتفسر بأنها علامات على (العفوية)، وتساعد على ربط الخطاب بالواقع، وزيادة درجة الاقتناع به..

البلاغة فن تعبير

وبالفعل، يؤكد (بيريلمان) على أنه لا يوجد (أدب) دون بلاغة؛ وأن أدوات البلاغة، كفن تعبير، يجب أن تظل مالكة لفعاليتها الادلالية، فلا تفقدها؛ ويكون ذلك بـ(صدق) المنتج للخطاب، وكون خطابه ثمرة واقعه.. وآنئذ تتحقق له القيمة الادلالية، وينأى خطابه عن أن يوصم بالإجرائية؛ لأنه يكون طبيعياً، ولا يشعر القارئ إزاءه بأي قلق..

وفي رأي بيريلمان، كي توجد (صورة بلاغية)، لا بدّ من توفر خاصتين:

1- أن تكون لها صيغة، تتمثل في أحد المستويات النحوية، أو الدلالية، لتكون بمثابة (بنية)، أو (تركيب) يمكن فك نظامها، بشكل مستقل عن مضمونها..

2- أن يتم استخدام هذه الصيغة بشكل ملفت للانتباه، وبعيد إلى حد ما، إن لم نقل أيضاً إلى حد كبير، عن الصيغة العادية للتعبير..

إلا أن (بيريلمان) لم يتعرض لتحليل (الصور البلاغية)، سواء التي للفكر، أو التي للفظ، وبالتالي لم يقدم أي تصنيف حديث عنها(3)؛ وإنما ظل يستهلك المصطلحات القديمة، كما هي، بل أنه هو نفسه عمد إلى الإبقاء عليها كما هي؛ لأننا إذا درسناها هكذا على حالها القديم وقفنا على ادلالها في نفسها، وأيضاً حدسنا بما تضيفه إلى الادلال الحديث..

وعلى ذلك، فإن ما استخدم من تصنيفات لايسعفنا بشيء ذي بال؛ وهنا يضرب (بيريلمان) مثلاً على ذلك، التصنيف الذي يميز (المجاز العقلي) عن (المجاز اللغوي)، فيقول إنه لم يكن معروفاً عند أرسططاليس، ثم أخذ يفرض نفسه في الحقبة الرومانية منذ القرن الثاني قبل الميلاد وما تلاها، وذلك بسبب الصعوبة التي في الفصل بين العمليات الفكرية، والنحوية، والمرتبط بعضها ببعض، أصلاً، ثم التعسف الذي في هذا الفصل..

تصنيف وظيفي

يقول بيريلمان بدلاً من النظر في المقابلة بين (صور فكرية)، وأخرى لفظية، كما في البلاغة القديمة، أو أيضاً بين (مجاز عقلي)، وآخر لغوي، علينا البحث عن (الأثر الادلالي) للصورة، أي أن الأهمية الآن هي في نظر بيريلمان لـ(الوظيفة) التي تؤديها الصورة، وهل هي تؤديها كإجراء طبيعي، أم كإجراء مصطنع..

ويمكننا مبدئياً، في رأي بيريلمان، تصنيف (الصور البلاغية) تصنيفاً وظيفياً، إلى ثلاثة أنواع: هي: – صور الاختيار، وصور الحضور، وصور الاتصال– ؛ وهذا التصنيف(4) يقوم في الأساس على أن (تأثير) الصور البلاغية يكون في إطار تقديم المعلومات، أو لنقل حمل المقاصد إلى الناس، وأن هذا التقديم للمعلومات؛ أو حمل المقاصد إلى الناس هو مرتكز لها: – الاختيار، أو الحضور، أو الاتصال– ..

فمثلاً: إن (التعريفات البلاغية) صور بلاغية تعتمد على – الاختيار– ، لأنها لا تشرح الكلمات التي تقدمها، وإنما هي تبرز بعض مظاهرها دون البعض الآخر؛ وكذلك، فإن (التورية، والكناية، والمجازات) هي صور بلاغية، وتؤدي وظائف – الاختيار– أيضاً..

في حين أن (التكرار) يؤدي إلى زيادة– الحضور– ، أي جعل الموضوع

حاضراً في الذهن؛ وكذلك (المحاكاة الصوتية) الأوندماتوبية التي تستحضر الأشياء، رغم أنها كالتكرار، لا تضيف إلى الادلال العلمي شيئاً؛ بالإضافة إلى (التقسيم) للأحداث، والوقائع المتشابكة إلى تفصيلات صغيرة..

وأما (الاقتباس، والتلميح، والتضمين)، فإنها مثل (استدعاء) الشخصيات التراثية، والوقائع التاريخية، تعزّز - الاتصال- ، أي أنها إجراءات أدبية، لغوية، يعمد المتكلم إليها لتعزيز تواصله مع المتلقي؛ وهو ما يدرسه (التناص) حديثاً؛ ناهيك بأن (الأمثال، والحكم) والتي يمكن اعتبارها من التناص الذي يعزز الرأي برأي من مجاله، وبالتالي يشير إلى التجذر الثقافي المشترك، فيخدم - الاتصال- ، ويرقى بالتالي إلى مرتبة الصورة البلاغية(5).

الفعالية الادلالية

وعلى هذه الشاكلة، تكون تحليلات هذه البلاغة الجديدة كشفت عن (الفعالية الادلالية) للغة، وأيضاً مستويات العملية الاستدلالية بين الباث والمتلقي.. وإن (بيريلمان) يؤكد أنه يمكننا مصافحة أفق (المتكلم)، وهو يريد إقناع المستمع بكلامه، دون أن نعود إلى (جدل) أرسطاليس، وإنما نتقيّد فقط بـ (الجمهور)، والذي يجب اليوم التوعي له أكثر، وتحديده أكثر...

إن (الجمهور) اليوم ليس فقط جمهور الميادين الواسعة التي كان الخطباء يتوجهون إليه بأقوالهم الخطابية؛ أي أنه ليس مجرد (جمهور استماع) إلى خطيب يتحدث في ساحة عامة؛ وإنما هو (جمهور القراءة)، أي هذه الشريحة الاجتماعية الواسعة من (القراء) ذوي الثقافات المختلفة، وما هم عليه من مستويات، مما يتطلب من الباث للخطاب التوعي لوظيفته، وليس فقط لشكله..

* *

البلاغة فن تعبير، ولا يوجد خطاب أدبي دون بلاغة؛ ولكن مجرد الاهتمام بالجانب الشكلي فيها، أو تلقيها كإجراء مصطنع، سيفقدها فعاليتها الادلالية؛ في حين أنّه إذا راعى المتكلم (الواقع)، فعبر عنه، وعبر أيضاً عن نفسه، أمن سلامة ادلاله، وأدلته، وما يتطرق إليها من الهدر، حتى عندما يستعمل الارتجال، والعفوية(6).

وقد قامت في الأونة الأخيرة بحوث علمية لغوية تتعلق بالتراكيب النحوية وصلتها بالمجتمع، وحركيته؛ و(بيريلمان) في هذا الصدد يشير إلى مناسبة

(التراكيب) للمجتمعات، كمناسبة تراكيب معينة للمجتمعات التي تقوم على المساواة، والمبادرة الفردية، والحرية، ومناسبة تراكيب أخرى للمجتمعات الاستبدادية المؤسسة على الأنظمة التراتبية..

فقد درس الباحث الألماني (مانتشر) اللغة الألمانية، وتراكيبها في المجتمع النازي، مع مقارنتها بغيرها في مجتمعات أخرى؛ وانتهى إلى أن (الصور النحوية) في مجتمعات المساواة تركز على (المحمولات) التي يعيش القائلون وفق قيمها؛ بينما لغة المجتمعات المتراتبة تعمد إلى التحريض، والحث اللذين يكسبان تراكيبها طابع السحر والتقديس..

وهكذا لا تعود العلامات اللغوية مثل (الأشياء)، بقدر ما هي تتحول هي نفسها إلى (أشياء)، فتحتل مكاناً في سلم القيم، كما تسهم في الشعائر؛ وبينما نجد (اللغة) في المجتمعات الديمقراطية ملكاً لكل الناس، وتتطور بحرية تامة، نجد أن اللغة في المجتمعات المتراتبة يتم تجميدها، بحيث تصير تكتسب طابعاً شعائرياً، ومقدساً..

■■

■ الهوامش

(1) الباحث البلجيكي ذو الأصل البولندي (ش. بيرلمان) هو صاحب مصطلح – البلاغة الجديدة – ، والذي أتبعه في دراسته: – بحث في الاستدلال، البلاغة الجديدة – ، عام 1958؛ وتعرف مدرسته في ذلك بمدرسة بروكسل، والتي صارت تخدم البلاغة من زاوية تحقق المظاهر الاستدلالية للخطاب، وليس فقط في الأقوال السياسية، أو القضائية، وإنما أيضاً في جميع امتدادات (الخطاب المعاصر)، الأيديولوجي منه، أو الأدبي وغيرهما؛ وفي رأيها أن أنواع الخطاب المعاصر يقوم على وسائل (إقناع) متصلة بالصور البلاغية؛ وأيضاً تتم بها، سواء منها المحاكمات المحاججة، أو المغالطات الشعرية، وما بينهما من صور، وأساليب للقول..

(2) في المقابل، عمل رواد (جماعة مو) في فرنسا على دراسة ما أسموه بـ (البلاغة العامة)، وتدارسوا (العمليات البلاغية) في جملتها، باعتبارها (تحولات)، أو (انحرافات) بتصل بعضها بجوهر (المادة اللغوية) للخطاب، في أحوال حذف وحدات معينة فيه، أو إضافة أخرى إليه؛ كما يتصل بعضها الآخر بعلاقات هذه المادة اللغوية عند تغيير النظام الأفقي الممتد للوحدات بها.

ومن هنا اهتمامات (جماعة مو) بتحليل العلاقات التي بين (الأجزاء) المتوارثة للبلاغة، وهي: الإيجاد، والترتيب، والتعبير، ثم الذاكرة، والفعل؛ وهي نفس أجزاء الخطابة، أو

فن الإقناع التي نصّ عليها أرسطاليس، وراحوا يتدارسون أحوالها عبر (ملفوظات) الخطاب، وملفوظيته، أي عبر الجمل المنفذة التي للخطاب، وأيضاً عبر صورة إنتاجيته النفسية، والاجتماعية..

لقد ميزوا بين (التلفظ) كثمرة لـ– الذاكرة، والفعل– ، وبين (الملفوظات) كثمرة لـ – الإيجاد – ؛ كما ربطوا (موضوع الإيجاد) بالمستوى الدلالي، وربطوا (موضوع الترتيب) بالمستوى التركيبي؛ وجعلوا (العبارة) قاصرة على المستويين الصوتي، والصرفي، مما أثر في التصنيف الحديث الذي قدموه لصور البلاغة؛ وبذلك طمعوا بحث أجزاء البلاغة العامة، بنظائرها، وأيضاً بما يقابلها في (الألسنية) الحديثة، واجتهاداتها البنيوية وغيرها..

(3) أما بالنسبة إلى مصطلح (الرجمانتاسيون) ادلال، فالبعض يترجمه بـ (البرهنة)، مثل د. صلاح فضل، ويقول في نظرية بيريلمان (نظرية البرهنة)؛ وهذا لا يجوز، لأنه تهاون في الترجمة، ومحاباة لروح المادة اللغوية لارجمانتي، كما لا يجوز أن يقول فيها (نظرية الاستدلال)، رغم أن ارجمانتاتيف تترجم باستدلالي، وتحليلي وهكذا..

وذلك أن كلمة (ادلال) لغوياً، هي مصدر من أدل، ودال، بمعنى أقام الدلالة بالدليل؛ ولكن بفعل الاستعمالات الأرسطاليسية لمصطلح (دليل) بمعنى قضية مشتركة يخدم الجدل، صار مصطلح ادلال يدل على (الكلام) المقصود منه حمل مقاصد معينة ظنية أو محتملة يدعمها..

وبالفعل، إن مصطلح (الرجمانتاسيون) عند الغربيين يفيد (العملية اللغوية) القريبة من التبسط في الكلام حول قضية، ليس بقصد البرهنة المنطقية عليها، وإنما بقصد حملها هي نفسها كدلالة تستهدف إقناع الآخر، ولو في حدود الظن، والاحتمال..

هذا من الوجهة اللغوية، وذرائعيتها، وأما من الوجهة المنطقية، فالمناطقة يقابلون بين مصطلحي (برهنة) و(ادلال) من أساس أن مجال البرهنة هو مجال الضروريات، ومجال الادلال مجال المحتمل.

وذلك أنه في (البرهنة) كل شيء يكون معطى في المقدمات، والاستنتاجات؛ ولكن في (الادلال) المقدمات هي باستمرار (متزحلقة)، ومعرضة للسقوط؛ كما أن (المقاصد) تتوضح أكثر فأكثر مع الادلال، فتتشأ شيئاً فشيئاً مع الادلال نفسه، أي الكلام فيها؛ بحيث أن الاعتماد عليها تتبدل شدته باستمرار، ثم نظل إلى المقاصد غير ثابتة، وهي نفس بكلام منها..

يضاف إلى ذلك أن مصطلح (دليل)، بنتيجة الذرائعية التي للاستعمالات الأرسطاليسية لمادة ارجمانتي بمدلول جدلي، أي حمل المقاصد بحمل ما يدل عليها، صار يقصد أيضاً (الاعتبارات) التي تراعى في هذا الحمل، أي الظروف النفسية، أو الاجتماعية، ومن هنا الاستعمال الشائع لمصطلح (دليل) بمعنى إشارة، أو علامة، سيني؛ كما أن الاستعمالات العادية، والقواميس عند الغربيين تنص على أن مصطلح (دليل) يطلق على مختصر محاضرة، أو كتاب، أو عرض مسرحي، مما يدل على خروج المادة من مجالها المنطقي، إلى مجال الحياة نفسها، حيث بث الكلام، ومظاهره..

(4) وأما (التصنيف) الذي قدمه رواد (جماعة مو) لصور البلاغة، فقد أقاموه على ثنائية: (الدال / المدلول)، ثم المقابلة بين (الكلمة/ الجملة)؛ وقد ركزوا تحليلاتهم على (التغييرات)، أو التحولات التي تحصل لكلمات الخطاب، وجمله، فهناك:

أ- (التغييرات اللفظية)، وهي تصيب (الكلمات) بدءاً من الصويت الفونيم، والخطيم الجرافيم، كما في (الجناسات)، التام منها، والمحرف، والزائد، و(التصحيف الخطي)، ثم (الترصيع، والسجع) مما ينعكس مباشرة على مقومات الخطاب الصوتية، والمعنوية..

ب- (التغييرات التركيبية)، وهي التي تحصل لتراكيب (الجمل)، وأيضاً لبنية (الجملة) نفسها، فتحدث أثراً في بلاغة الخطاب، ودلالته؛ كما في أحوال (الإسناد)، و(الفصل والوصل) و(النفي)، و(التقديم والتأخير)، و(الذكر والاضمار)، مما ينعكس أيضاً على الخطاب نفسه..

جـ- (التغييرات الدلالية)، وتتعلق بـ (الكلمة) كوحدة دلالية، حين يتصرف الباث للخطاب بمعناها في خطاب علمي، أو محسّن، مثل (الاستعارة)، و(المجاز المرسل)، و(التشبيه) وغيرها.. فالوحدة الدلالية هنا تصبح تحل محل كلمة أخرى، ودلالتها، وترتفع من (درجة الصفر)؛ لأن (الكلمة) هي في حد ذاتها، في نظر جماعة مو، تحت لغوية، أي حيادية..

د- (التغييرات المنطقية)، وتتمثل في تبدل القيمة المنطقية للجملة، أو مجموعة جمل، فتبدو خارجة عن قواعد اللغة؛ وإن (درجة الصفر) في هذه الصور البلاغية لا تتوقف على المعيار اللغوي، وحدوده، وإنما على فكرة (النظام) الذي لترتيب الأفكار، وعرض الأدلة.

ويندرج في هذه الصور البلاغية (الاستعارة)، و(الكناية)، و(التورية) عند من يجدون فيها (رؤية للعالم)، أو (أداة) لتبديل المنظور؛ فتتضح بذلك حقيقة الاستراتيجية التي استعملت في دراسة الصورة الفنية، استراتيجية الدليل، أو استراتيجية الفوق والتحت، انظر كتابنا اللغة والبلاغة، السابق الذكر؛ كما يندرج فيها (التكرار)، و(التمثيل) وغيرها مما يتصل بتغيير البناء المنطقي للجملة، وأيضاً للنص بكامله.

(5) كانت البلاغة القديمة تقابل (صور الفكر) بـ (صور اللفظ)، وهو ما ينوه به (بيريلمان)؛ إن – صور الفكر – تمكث رغم التغيير الذي يدخل على ألفاظها، مثل صور (التعجب، والتمني، واللعنة)، وما شابه، وهي تنتسب إلى القوى النفسية، من وجدان، وذكاء، وخيال؛ و– صور اللفظ– تتلاشى عندما نبدل ألفاظها في ألفاظ أخرى، نحو (زيد أسد)، إذ نستطيع أن نبدل لفظ (أسد) بلفظ شجاع، ويظل المعنى كما هو..

وتجد في كتابنا اللغة والأسلوب الذي صدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق عام 1980، تعريفاً مفصلاً بهذه الصور البلاغية المختلفة، مع الأمثلة عليها صورة، صورة، ص102 وما بعدها؛ وأما كتابنا اللغة والبلاغة، والذي صدر أيضاً عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق عام 1983، فكنا أقمناه على مبادئ الدلالة، والتي كنا ولا نزال ندين بها في حدودها المنطقية، والأدبية؛ ولذلك حرصنا على توضيحها، فعرفنا بأنواع

الإدلال، من مجازي، وملفوظي، وإدلال الشعر، وإدلال النثر، ثم عرفنا بالقضايا المشتركة، ثم قدمنا تصنيفاً حديثاً لصور البيان، فاقتضى التنويه.

(6) وأما (المشابهة) أنالوجي، والتي هي في أساس (الأقيسة) الأدبية سيلوجيسم، فبان. (بيريلمان) يقول أنها يجب أن لا تتجاوز حدود الإدلال، وأدبيته؛ فإذا تجاوزتها في اتجاه تعزيز قيمة (القياس البرهاني) المنطقي غالباً ما تعرض المتكلم للانتقاد، وتبرز الفوارق التي بينها وبين القياس نفسه.

❑■❑

الفصـــل الســـادس

أسلوبيـــــة الروايـــــة

عام 1929، أصدر (باختين) كتابه: – إشكالات بويطيق ديستويفسكي – ، حيث يقيم تحليلاته على إبراز (الحوارية) في روايات ديستويفسكي، أي ما هي تعكس من علاقات اجتماعية، وتاريخية، هي شيء مما يعيشه الأبطال من تباينات.

ثم في مطلع السبعينات أصدر كتابه: – الكلمة في الرواية – ، جمع فيه عدداً من مقالاته النظرية، والتطبيقية في تحليل (القول) الروائي، هذا التحليل الذي كان يطلق عليه مصطلح – أسلوبية – ، فيطلب أن تدرس (الكلمة)، أي القول، ليس ضمن منظور اللغة، وإنما ضمن التواصل الحواري، أي الواقع الفعلي..

الأسلوبية تحليل للقول

بادئ ذي بدء، لنسجل أن مصطلح (كلمة) سولفو في اللغة الروسية يفيد (القول،أو النطق)؛ وقد ركز عليه الشكلانيون الروس في تحليلاتهم، لأن (الكلمة) في نظرهم – حوار – ، أو – امتداد من القول، والنطق – ، وليست فقط كلاماً مركباً من عناصر صوتية، أو نحوية؛ ويقول (فولوسينوف): – إن الكلمة حقل ذو وجهين؛ إنها تتقرر بمن تصدر عنهم، وأيضاً بمن هي موجهة إليهم – (1).

وفي العشرينات وما تلاها، كانت (الشكلانية) هي السائدة وعمل (باختين) على تجاوزها.. ومن هنا قال إن (الأسلوبية)، أي تحليل القول الأدبي، يجب أن تكون مؤسسة على (ما وراء الألسنية) ميتالنجستيك، وليس على الألسنية..

وقد اقترحت (جوليا كرستيفا) تعديل هذا المصطلح إلى (ما عبر الألسنية) ترانس لنجستيك، أي كون (المنهجية) في التحليل ترتكز إلى أن النص يقوم باللغة، ولكنه لا ينحصر بها(2)، ويمكن بالتالي (تفكيك) لغته إلى أنماط من القول يمثل شكلاً من أشكال الحوارية..

وأبرز النتائج التي أسفر عنها طموح (باختين) تجاوز الشكلانية هي مطالبته بأن تكون (الأسلوبية)، أي في مجال تحليل القول الروائي بالذات – أسلوبية

سوسيولوجية- كما هو يقول(3)؛ ويقول (جورج مونان): - لقد أوجد الشكلانيون الروس الذين ظهروا في العشرينات ملاحظات ألسنية لا مثيل لها وقتها؛ وإن (جاكبسون) الذي هو الوريث الشرعي لهم يمثل نقطة نهائية لهم، ولكنه ظل عند حدود الوسائل، والبنيات الشكلية، كالجرس، والإيقاع، والتوازي؛ وفاتته أمور كثيرة تفسّر نشأتها، وظروفها(4).- .

تجـــاوز الشكلانيـــة

المهم، أن جهود (باختين) في تجاوز الشكلانية واضحة، منذ كتابه عن ديستويفسكي؛ إذ عمل على تجاوز (فنية الشكلانية الساكنة)، أي اللغوية القديمة إلى (فنية ما وراء الألسنية)، والتي تسمح بدراسة امتدادات القول الاجتماعية.. الأمر الذي ترتبت عليه عدة مفاهيم نقدية، وأسلوبية، منها مفهـوم (تعددية الأصوات)، ومفهوم (تصادم الأيديولوجيات)، وغيرهما..

وأما (تعددية الأصوات)، والتي دلل عليها باختين بروايات ديستويفسكي(5)، فمفادها أن الرواية لا تظهر فقط (وعي) المؤلف في عالم وحيد؛ وإنما تظهر أيضاً أنواع الوعي الأخرى التي للأبطال، واحداً، واحداً، بشتى عوالمهم، وهم يندمجون في وحدة حدث معين..

وهذا يعني أن (البطل) لم يعد مجرد موضوع يخصّ وعي المؤلف؛ وإنما هو وعي آخر، وأحياناً غريب.. وحقاً، أن (المؤلف) هو الفاعل للكلام الفردي، إلا أن (النص) أي الرواية لم تعد انعكاساً لأيديولوجية وعي المؤلف؛ وإنما أصبح (تصادماً) لأيديولوجيات متنوعة...

وذلك أن (الفكرة) في نظر باختين، حدث يجري حتى نقطة التلاقي، التي هي (الحوارية).. إلا أن التفكير الإنساني لا يتحول إلى فكرة بدون الاحتكاك الحي مع فكرة أخرى تتجسد في صوت الآخر، وأيضاً أصوات الآخرين..

(الكلمة) نفسها، أي القول الروائي، تسمح بذلك؛ لأنها تتكشف أنها مأخوذة من عدة (أصوات)، أو تأتي في تصالب عدة (ثقافات)؛ إلا أنها، كما يقول باختين، تكون في الأساس أيضاً (كتابة بيضاء) تهرب من جميع السماكات التي للعوالم، أو التي للدلالات، الحافة، وبالتالي تعيد للنظام اللغوي حريته، وفنيته..

وفكرة (الحوارية) التي توسع فيها باختين، كانت معروفة من زملائه الشكلانيين، حيث أن (بذرتها) كانت موجودة عندهم، وتقوم عندهم على فهم خاص لانعكاس الواقع في الأدب..

كان (فولوسينوف) يعتقد أن (اللغة)، إلى جانب كونها تقاليد فردية للإبداع، هي (فعالية اجتماعية)؛ وإن الإبداع يكون بجذب انتباه السامع، ثم المحافظة على اهتمامه بواسطة الحوار..

ويقول (مدفيديف) أن الأدب ليس انعكاساً مثالياً للواقع، بقدر ما هو (انعكاس متدرج) على مرحلتين؛ إذ هو في حد ذاته أيديولوجية تعكس أيديولوجيات أخرى تعكس واقع القاعدة الاجتماعية..

يضاف إلى ذلك أن (فولوسينوف) يرى أن الأيديولوجية هي الجزء المادي من الواقع، وليس فقط جزءاً من البنية الفوقية لهذا الواقع؛ ويقول فولوسينوف أن الكلمة حقل ذو وجهين، كما مر بنا قبل قليل، إذ هي تتقرر بمن تصدر عنهم، وأيضاً بمن هي موجهة إليهم..

في حين أن (مدفيديف) يميز بين الأيديولوجيات، وهي مادية واجتماعية، وبين الأمور المادية، وهي إما غير اجتماعية كالأجسام الطبيعية، أو لا تدل على شيء، مثل أدوات الإنتاج..

وعلى العموم (الأدب) يمثل الأيديولوجية في نظرهم، وهو شكل متميز لتجسد التفاعل الاجتماعي.. ويضيف (مدفيديف) أن دراسة الأدب فرع من دراسة الأيديولوجيات، وإن خصوصية الأدب أنه في الوقت نفسه شكل متميز من الأيديولوجية، وانعكاس الأيديولوجيات الأخرى(6)..

الأصالة الأسلوبية للرواية

في مطلع كتابه: – الكلمة في الرواية – ، يقول باختين: – لم يظهر حتى القرن العشرين طرح واحد بقضايا أسلوبية الرواية، ينطلق من الاعتراف بالأصالة الأسلوبية للكلمة الروائية، الكلمة النثرية الفنية؛ إذ ظلت الرواية ردحاً طويلاً من الزمن موضع دراسة أيديولوجية مجردة، وتقويم اجتماعي دعائي فقط، في حين أن المسائل التي تشخص أسلوبيتها مهملة إهمالاً تاماً، أو تدرس

عرضاً، وبدون مبدئية(7)- ..

ثم يدلل على ذلك بقول الناقد (جيرموفسكي) في العشرينات يقارن بين الشعر وبين الرواية، فيقول: - في حين أن القصيدة الغنائية عمل فني، كلي، خاضع في اختيار كلماته، وفي ربطها، سواء من حيث معناها، أو من حيث أحداثها خضوعاً تاماً لغرض جمالي، نرى رواية ليوتولستوي، الحرة في تأليفها الكلمي، لا تستخدم الكلمة بوصفها عنصر تأثير، بل بوصفها وسطاً محايداً، أو نظام علامات يخضع كما في الكلام العادي لمهمة توصيلية؛ فإن مثل هذا العمل الفني الأدبي لا يمكن أن يسمى عملاً من أعمال الفن الكلي، بالمعنى المتعارف عليه في القصيدة الفنية(8).- .

ويضيف (باختين)، فيقول: - ثم في العقد الثاني من القرن العشرين أخذت الحال بالتبدل؛ إذ أخذت (الكلمة الروائية) النثرية تحتل مكانها في الأسلوبية؛ فمن جهة ظهرت مجموعة من التحليلات الأسلوبية المشخصة للنثر الروائي، كما قامت من جهة أخرى محاولات مبدئية لإدراك (أصالة النثر الفني) بالنسبة إلى الشعر، مع رسم ملامح هذه الأصالة؛ ومع ذلك ظلت أيضاً ضمن المقولات التقليدية للأسلوبية، وغاب الكل الأسلوبي للرواية، والكلمة الروائية(9)- .

ثم ينوه بحال الحوار، والحوارية وقتها، فيقول: - وحتى الحوار القائم داخل اللغة، مثل الحوار الدرامي، البلاغي، المعرفي، الحياتي اليومي، ظل حتى عهد قريب دون دراسة تقريباً، سواء من الناحية الألسنية، أو الناحية الأسلوبية؛ ويمكن القول صراحة أن (اللحظة الحوارية) في الكلمة، وكل الظواهر المرتبطة بها، ظلت حتى الفترة الأخيرة، خارج منظور الألسنية؛ ناهيك بأن الأسلوبية أصمت أذنيها عن هذا الحوار، وتمثلت العمل الأدبي على أنه كل مكتفٍ بذاته(10).- .

الوحدات الأسلوبية في الرواية

وهنا يتحدث (باختين) عن التنوع الكلامي في الرواية، فيقول: - إن الرواية ككل، هي ظاهرة متعددة في أساليبها، متنوعة، في أنماطها الكلامية، متباينة في أصواتها، يقع الباحث فيها على عدة (وحدات أسلوبية) غير متجانسة، توجد أحياناً في مستويات لغوية مختلفة، وتخضع لقوانين أسلوبية مختلفة(11).- ، ويضيف:

- إن الأنماط التأليفية التي يتفكك إليها العمل الروائي عادة هي:

1- *السرد الأدبي الفني المباشر للمؤلف بشتى أشكاله، وصوره..*

2- *أسلبة أشكال السرد الحياتي (الشفوي) المختلفة..*

3- *أسلبة أشكال السرد الحياتي نصف الأدبي (المكتوب) المختلفة، مثل الرسائل، والمذكرات..*

4- *الأشكال المختلفة لكلام المؤلف الخارجة عن نطاق الفن، مثل المحاكمات الأخلاقية، والفلسفية، والعلمية، والوثائق الرسمية من ضبوط، وتقارير، ومحاضر..*

5- *كلام الأبطال الذي يفرّد أسلوبياً..*

فهذه (الوحدات الأسلوبية) غير المتجانسة تأتلف فيما بينها حين تدخل الرواية في نظام فني محكم، وتخضع لوحدة أسلوبية عليا، هي: - وحدة الكل- ؛ وتقوم أصالة النوع الروائي على تآلف هذه الوحدات المستقلة نسبياً، والتي تكون أحياناً من أنماط لغوية مختلفة؛ إذ أن أي عنصر من عناصر الرواية محكومٌ بداءة بـ(الوحدة الأسلوبية) التي يدخلها، سواء كانت هذه الوحدة كلام البطل المفرّد أسلوبياً، أو السرد الحياتي الشفوي للسارد، أو الرسائل(12)..

الخصائص المميزة للرواية

وهنا يبرز (باختين) الخصائص المميزة للرواية، فيقول: - إن الرواية تباين أصوات فردية، وتنوع كلامي، وأحياناً لغوي، اجتماعي منظم فنياً؛ فيهما توزع الرواية مواضيعها، كما توزع عالم المعاني، والأشياء الذي تصوّره، وتعبّر عنه.. وإن الصلات بين هذه الوحدات، (وكلها حوارية)، أي الأقوال، واللغات، ثم حركة الموضوع، وتفتته في تيارات التنوع الكلامي، الاجتماعي، تكسب الرواية (الشحنة الحوارية)، والتي هي الخصيصة الأساسية للأسلوبية الروائية(14)- ..

ثم يقول: - إن (الأسلوبية التقليدية) لا تعرف مثل هذا المزج بين اللغات، والأساليب في وحدة عليا؛ كما أنها لا تملك مقاربة لهذا (الحوار) الاجتماعي، الفريد بين اللغات في الرواية؛ ولهذا لا يتوجه التحليل الأسلوبي إلى (كلمة) الرواية، بل إلى وحدة أسلوبية ثابتة من وحداتها، غالباً ما هو يعالجها بمعايير جمالية، شعرية تؤكد على فردية الشاعر، ووحدة لغته؛ بينما (التفكك الداخلي)

للغة، وتنوعها الكلامي، الاجتماعي، والتباين الفردي للأصوات في الرواية، هـي (شرط) النثر الروائي الحقيقي(14)— ..

ويعلق علـى ذلك، فيقول: — إن فلسفة الكلمة، والألسـنية، والأسـلوبية لا تعرف في الواقع سوى؛ (قطبين) في حياة اللغة تتوضع بينهما الظواهر اللغويـة، والأسلوبية التي بوسعها التقاطها، وهما: نظام اللغة الواحدة، والفرد المتكلم بهذه اللغة؛ إلا أن أي (قول) فهو يتصل في آن واحد باللغة الواحدة، وأيضاً بـالتنوع الكلامـي، الاجتماعي، التاريخي، ولا يمكن تحليل أي قول تحليـلاً مشـخصـاً، وموسعاً إلا بعد الكشف عنـه بوصفـه (وحـدة متناقضـة) متوترة للاتجـاهين المتصـارعين في حياة اللغة(15).— ..

المونولوج والحوارية

ويتابع باختين تحليلاته، فيقول: — إن (الكلمة) في الفكر الأسلوبي التقليـدي لا تعرف إلا ذاتهـا، أي سياقها، كمـا أنهـا لا تعرف إلا موضوعهـا، وتعبيريتهـا المباشرة، ولغتها الواحدة والوحيدة؛ أما الكلمة الأخرى الموجودة خارج سياقها، فـلا تعرفها إلا بوصفها كلمـةً محـايدة من كلمات اللغـة لا تخص أحداً؛ إلا أن (الكلمة الحية) لا تعرض موضوعها بشكل واحد؛ فهناك بين الكلمة والموضـوع، والكلمة والمتكلم وسط صعب النفاذ إليه من الكلمات الأخرى، هـو كلمـات الغير في الموضوع نفسه؛ وبالتالي لا تستطيع الكلمة (التفرد أسلوبياً) إلا فـي عمليـات (التفـاعل الحـي) مـع الوسط الخـاص، المتميز؛ ومثـل هـذه الكلمة التـي تصـبح (حوارية) لا يمكن أن تتفتح، وتتعقد، وتتعمـق وتبلـغ اكتمالهـا الفنـي إلا بـالتنوع الروائي(16).— ..

وهنا يقارن بين الكلمـة الشعرية، والكلمـة الروائية فيقول: — كـان العمل الأدبي من وجهة نظر (الأسلوبية التقليديـة)... (مونولوجيـاً) مغلقـاً، مكتفيـاً بذاتـه، ينشئـه المؤلـف، فيعود إليـه... كما أن ما كان يظهـر مـن أسـلوب المحاجـة، والمحاكاة الساخرة، والسخرية كان يوصف عادة بأنه (ظواهر بلاغية)، وليست شعرية؛ بل إن (الأسلوبية التقليديـة) كـانت تحبس (الظـاهرة الأسلوبية) داخـل السياق المونولوجي الواحد الذي للقول المكتفي بذاته، والمغلق (17).— ..

ثم يقول: — في الكلمة الشعرية بالمعنى الضيـق، أي فـي الصـورة المجاز، يجري الفصـل بين الكلمة وبين الموضـوع فتنسـى تـاريخ إدراكهـا المتنـاقض

للموضوع؛ ولكن الناثر الفني تكشف معالجته لموضوعه عن (التنوع الاجتماعي) المتباين للأسماء، والتعريفات، والمقولات، بالإضافة إلى التناقضات الداخلية في الموضوع، أي التنوع الكلامي، الاجتماعي حول هذا الموضوع.. إدراك، محكوم بفكرة اللغة الواحدة، والوحيدة، والقول المغلق مونولوجياً؛ في حين أن الناثر الفني يحتفي في عمله بالتنوع الكلامي، اللغوي للغته الأدبية، واللغة الخارجة عن الأدب(18).- ..

خطان أسلوبيان

وفي عرضه لتاريخ السرد الروائي قديماً، وحديثاً يميز (باختين) بين خطين أسلوبيين: - الخط الأسلوبي الأول- خصيصته أحادية اللغة، وأحادية الأسلوب، بحيث يبقى التنوع الكلامي خارج الرواية، ولكنه يحكمها بوصفه الخلفية المشيعة للحوارية التي ترتبط بها لغة الرواية، وعالمها، وتمثله (الرواية السفسطائية)..

و - الخط الأسلوبي الثاني- يدرج التنوع الكلامي في صلب الرواية، موزعاً توزيعاً أوركسترالياً، ومتخلياً في كثير من الأحيان، عن (كلمة) المؤلف المباشرة؛ وإليه ينتمي أعظم ممثلي النوع الروائي في أوروبة الحديثة...

لقد عبرت (الرواية السفسطائية) عن طبيعة النوع الروائي في الأدب القديم.. وهي تتصف بالأحادية المونولوجية.. إذ تقوم على حديث (المؤلف)، والشهود، ووصف البلد، والمدينة، والطبيعة؛ إلا أننا لا نقع فيها على أي نظام أيديولوجي واحد، جوهري، وثابت، نظام ديني، أو سياسي، أو اجتماعي، أو فلسفي..

وهنا يتحدث (باختين) عن الرواية الفروسية، وعن: - سيرفنتس- ؛ ويقول فيها إن الخط الأسلوبي الأول لا يحتويها؛ ثم الرواية الملحمية - بارتسيفال- ، و- ولغرام- ، وهي بخلاف روايتي (تيليماك، وأميل) الوحيدتي الصوت، تقوم على ثنائية صوتية جوهرية..

ثم يتحدث عن رواية الاختبار قديماً، وحديثاً، أي اختبار البطل في شجاعته، أو إخلاصه، أو الإغواء بالحب، أو تحمله للعذاب والألم.. ثم يقول إن تجارب أبطال (ستاندال، وبلزاك)، تدخل في باب رواية الاختبار..

وإثرها يتحدث عن الرواية الباروكية، ثم رواية الإنسان من بوشكين حتى اختبار المثقف في الثورة، ثم رواية المغامرات، ثم رواية النصب (جيل بلاس)،

و(لاساديليد)، ثم رواية المغامرات الإنكليزية، والأميركية..

وهنا يتحدث عن روايات (ديستويفسكي)، فيقول أنها (روايات اختبار)، واضحة غاية الوضوح.. فقد كان ديستويفسكي مرتبطاً برواية الباروك بخطوط أربعة:

1- *من خلال رواية الإثارة الإنكليزية (موبس، ردكليف، لالبسول) وغيرهم..*
2- *ومن خلال رواية الأحياء القذرة، ذات الصفة المغامراتية الاجتماعية (سيو)..*
3- *ومن خلال رواية الاختبار البلزاكية..*
4- *وأخيراً من خلال الرومنطية الألمانية، وخاصة من خلال هوفمان.. ثم يقول: لكن ديستويفسكي كان مرتبطاً إلى جانب ذلك ارتباطاً مباشراً بأدب سِيَر القديسين، وبالأسطورة المسيحية في أرضيتها الأرثوذكسية، وفكرتها الخاصة عن الاختبار: وهذا كله حدد الربط العضوي بين المغامرة، والاعتراف، والإشكالية، وسير القديسين، والأزمات، والارتداد في روايات ديستويفسكي(24).- ..*

أنماط التحليل الأسلوبي

وفي الفصل الأخير من كتابه الكلمة في الرواية يذكر باختين خمسة(25) أنماط من (التحليل الأسلوبي)، صارت تظهر في المجال النقدي الحديث؛ وهي مع ذلك كما هو يقول ناقصة، أو خاطئة، وتغفل خصائص النوع الروائي، كما تغفل الظروف الخاصة التي لحياة الكلمة في الرواية، وهذه الأنماط هي:

أ- *تحليل كلمة المؤلف مباشرة من وجهة نظر تصويرية، أو تعبيرية شعرية، وجلاء الاستعارات، والتشبيهات، والتجديد الكلامي عنده..*

ب- *استبدال التحليل الأسلوبي للرواية ككل فني، بوصف ألسني للغة المؤلف؛ والمثال على أن كتاب سينيان عن رابليه..*

جـ- *اختيار العناصر المميزة للاتجاه الفني الأدبي عند المؤلف مثل العناصر المميزة للاتجاه الرومنطي، أو الطبيعي، أو الانطباعي؛ والمثال عليه كتابات بوايكيه عن الانطباعية..*

د- *البحث عما يعبر عن (فردية المؤلف)، أي تحليل لغة الرواية على أنها الأسلوب الفردي للغة المؤلف؛ والمثال عليه دراسات سبتزرعن شارل بيغي، ومارسيل بروست..*

هـ- *دراسة الرواية من وجهة نظر فعاليتها البلاغية، أي تدرس كنوع بلاغي له وسائله، وطرقه الخاصة في التعبير، كما عند فينوغرادوف في تحليلاته..*

وفي هذه الأنماط يقول (باختين): – إن أنماط التحليل الأسلوبي الخمسة هذه كلها، تغفل بقدر أو بآخر خصائص النوع الروائي، والظروف الخاصة لحياة الكلمة في الرواية؛ فهي لا تأخذ لغة الروائي، وأسلوبه على أنهما لغة الرواية، وأسلوبها، بل تأخذهما إما بوصفهما تعبيراً عن (فردية) فنية معيّنة، أو بوصفهما أسلوب اتجاه معين...، ثم يقول: – إلا أن ذلك يحجب عنا النوع الروائي نفسه بمتطلباته الخاصة من اللغة، والإمكانيات الخاصة التي تكشفها أمام اللغة، كما تحجب الخطوط الأسلوبية الكبيرة المحكومة بتطور الرواية؛ ناهيك بأن (الكلمة) في ظروف الرواية تحيا حياة خاصة جداً، يستحيل فهمها من وجهة نظر المقولات الأسلوبية التي نشأت على أساس الأنواع الشعرية بالمعنى الضيق(26).– ...

الأسلوبية السوسيولوجية

ولذلك كله، يؤكد (باختين) على (حوارية) الكلمة في الرواية؛ وذلك– لأن (اللغة) بوصفها الوسط المشخص الحي الذي يعيش وعي فنان الكلمة فيه لا تكون (واحدة) أبداً؛ إنها واحدة فقط بوصفها نظاماً صرفياً، نحوياً، معزولاً عن التأويلات، والإدراكات الأيديولوجية المشخصة التي يزخر بها، ومعزولاً عن الصيرورة التاريخية المستمرة للغة الحية نفسها.. إن دراسة (الكلمة في ذاتها) مع إغفال توجهها خارج ذاتها (عبث) كعبث دراسة المعاني النفسية خارج الواقع الفعلي المتوجهة إليه، والمحكومة به؛ وإن (اللغة الأدبية) بالذات هي دائماً أبعد من أن تكون لهجة مغلقة(23)– ..

ثم يؤكد أن الأسلوبية المناسبة لـ(خصوصية الرواية) هي الأسلوبية السوسيولوجية، فيقول: – إن تواجد الكلمة وسط أقوال الآخرين، ولغاتهم، يكتسب في الأسلوب الروائي معنى فنياً؛ فالتنوع الكلامي، وتعدد الأصوات يدخلان

الرواية في (نظام فني) متماسك، وفي ذلك (خصوصية) النوع الروائي.. الأسلوبية المناسبة لخصوصية النوع الروائي لا يمكن أن يكون إلا: – الأسلوبية السوسيولوجية– : وحقاً إن (الكلمة الشعرية) اجتماعية، إلا أن الأشكال الشعرية تعكس العمليات الاجتماعية الأطول مدى؛ في حين أن (الكلمة الروائية) تهتز في الجو الاجتماعي المرهف، والسريع(28).

ثم يقول: – التنوع الكلامي الذي يدخل الرواية يخضع فيها لمعالجة فنية؛ فكل الأصوات الاجتماعية، والتاريخية التي تسكن اللغة، أصواتها، وأشكالها، وتعطي هذه اللغة معاني محددة، مشخصة، تنتظم في الرواية، في نظام أسلوبي متماسك، يعبر عن (موقع) المؤلف الأيديولوجي، الاجتماعي المتمايز في النوع الكلامي للعصر(29).– ..

■■

■ الهوامش

(1) الماركسية وفلسفة اللغة، لفولو سينوف، ص89؛ نقلاً عن النظرية الأدبية الحديثة، ص293.

(2) عرفنا في فصل سابق آراء (جوليا كريستيفا) في تحليل النص، وكيف جعلته سيميا، يخدم العلامية؛ وذكرنا أنها كانت تؤثر استعمال مصطلح (ما عبر السني) بمعنى المتكون باللغة، ولكن غير المنحصر بها؛ فالنص في نظرها – جهاز عبر السني – ، أي يتكون باللغة، ولكنه لا ينحصر بها! وكذلك الممارسات السيميولوجية العلامية، هي في نظرها عبر السنية تتكون باللغة، ولكنها لا تنحصر بها، بل تعتمد على علوم أخرى، انظر فوق..

(3) الكلمة في الرواية، لباختين، ترجمة يوسف حلاق، نشر وزارة الثقافة والإرشاد بدمشق 1988، ص61.

(4) السنية القرن العشرين، لجورج مونان، باريز 1932، ص149 حيث يظهر مونان كيف أن اهتمام الشكلانيين الروس في العشرينات كان منصباً على (الوسائل)، وليس على المضمون النفسي، أو الفكري، فايختنباوم يقول: – إن الكلمة تكتفي بذاتها؛ ويقول شكلوفسكي: – إن العمل الأدبي هو مجموع وسائله الأسلوبية– ؛ ويقول جاكبسون وقتها أيضاً أن الوسيلة هي البطل الوحيد في الأدب، وهكذا..

(5) ترجم كتاب إشكالات بويطيقا ديستويفسكي مؤخراً إلى العربية؛ إذ ترجمه د. جميل نصيف التكريتي، وراجعته د. حياة شرارة، ونشر في دار توبقال في الدار

البيضاء بعنوان شعرية دوستويفسكي 1986.

(6) عرضنا في فصل سابق آراء الشكلانيين الروس في الأدب، والنقد، والنظر النظرية الأدبية الحديثة، ص94 وما بعدها! ويقول (فريد الزاهي) في كتاب علم النص السابق الذكر، ص21، في أحد هوامش ترجمته لمقالة (النص المغلق) لجوليا كريستيفا، إن (تودوروف) يقول في كتابه باختين الأمير الحواري، إن (ميدفيديف) هو الاسم المستعار الذي نشر باختين كتاباته الأولى به..

(7) الكلمة في الرواية، السابق الذكر، ص10.

(8) الكلمة في الرواية، عن مسائل نظرية في الأدب، ص173.

(9- 12) الكلمة في الرواية، ص14 و 17.

(13- 15) الكلمة في الرواية، ص17 و 20.

(16- 18) الكلمة في الرواية، ص20 و 37.

(19) الكلمة في الرواية، ص167.

(20) الكلمة في الرواية، ص168

(21- 22) الكلمة في الرواية، ص187- 188.

(23- 24) الكلمة في الرواية، ص189- 190.

(25- 26) الكلمة في الرواية، ص232- 233.

(27) الكلمة في الرواية، ص45.

(28- 29) الكلمة في الرواية، ص61- 63.

❑■❑

الفصل السابع

النص السردي وطرائق تحليله

تحمس النقاد، ودارسو الأدب في الستينات، في فرنسا، تودوروف، وبارت، وجريماس، وجينيت، وكريستيفا وغيرهم للبنيوية، وتدعيمها؛ سيما وأنهم اعتبروا (الأدب) شكلاً من أشكال النشاط الاجتماعي، والثقافي، ويحتمل التحليل البنيوي اللغوي، والعلامي؛ ولذلك راحوا يميطون اللثام عن (المنظومة الدلالية) التي وراء الأدب، يستهدون في ذلك باللغة؛ وأنه مثلما(المعنى) في اللغة لا يعود فقط إلى المتكلم، وإنما يعود إلى المنظومة اللغوية ككل، فكذلك الحال في الأدب، حيث المنظومة الدلالية هي الأساس..

العنصر اللغوي في التحليل البنيوي

هذه الطموحات البنيوية ساعدت على تطوير (نموذج سردي) استناداً إلى (النموذج اللغوي)؛ ولا عجب، فمسألة اللغة تتصل اتصالاً وثيقاً بالبنيوية، وما هي تصطنعه من (نمذجة)؛ كما أن الإمكان الهائل الذي يوفره (العنصر اللغوي) في التحليل البنيوي جعل مقاربة (الأدب) تتحلى بالعناية العلمية بالعلاقات، الشكل، والعناية على الخصوص بتقري المنظومات الدلالية الفاعلة في الأدب؛ ناهيك بأن التحليل اللغوي نفسه ظل مثالاً للتحليل البنيوي(1).

* *

إن (الأدب) باستخدامه اللغة يظل متميزاً عن الاستخدامات الأخرى للغة؛ لأنه، كنتاج إبداعي، يستطيع التحرر من (المرجعية)، وبالتالي يجعلنا بسبب تحرره من المرجعية، نعي طبيعة اللغة أكثر.. وعملياً، يتكوّن (الأدب) من اللغة، وهو لذلك ينطوي على التوعي للتنظيم اللغوي؛ ويقول (تودوروف): – إن كل ما يفعله الكاتب هو قراءة اللغة– ، بمعنى أن الأدب هو حديث عن اللغة نفسها؛ بل إن (الأدب) بتحرره من الالتزام الدلالي يظهر تفوق (اللغة) على غيرها من النشاطات..

وهذا أيضاً(2)، ما يعنيه (بارث) عندما يقول إن الأدب يمثل – سيادة اللغة– ؛ فاللغة، كما يقول أيضاً (بارث): – هي وجود الأدب، هي عالمه

الخاص، والأدب بكامله قائم في عملية الكتابة، وليس في عملية التفكير، أو التصوير، أو الإخبار، أو الشعور– ، عن العلم في مقابل الأدب؛ وعلى هذه الشاكلة يصبح (العمل الأدبي)، كما يقول أيضاً بارث: – سؤالاً مطروحاً على اللغة– ، عن نقد وحقيقة..

في الأدب، لا تكون اللغة مجرد (وسيلة اتصال)، إذ هي في الأساس (وسيلة تعبير)، وتحمل مضامين معيّنة يريد الأديب الإفصاح عنها، بصورة مباشرة، أو غير مباشرة؛ و(المقاربة البنيوية) رغم أنها بتركيزها على المنظومات الدلالية، تنحّي جانباً مسألة المضمون، وتعطي الأولوية للغة نفسها؛ فبمقدار ما نقول أن للأدب مضموناً، تظل (اللغة) هي مضمون الأدب؛ ويظل الأدب، كما يقول (تودوروف): ضرباً من التوسيع، والتطبيق لخصائص لغوية معينة– ، عن بويطيقا النثر..

النص الفردي

وهنا تبرز مسألة (النص الفردي)، أي العمل الأدبي الواحد الذي ينتجه الأديب، وصلته باللغة، أو المؤلف، أو الواقع؛ وفي رأي (تودوروف): – إن (النص الفردي) هو الوسيلة التي يمكن للمرء من خلالها أن يصف خصائص الأدب، بصورة عامة– ، عن البويطيقا..

هذا الموقف من النصوص الأدبية، ودراستها، أطلق عليه النقاد، والدراسون الألسنيون مصطلح (بويطيقا)، أي الفنية الشعرية الأدبية للنص عامة.. وفي نظرهم، أنه مثلما يتعين على الألسنية أن تكون قادرة على تحليل بنية جمل لم تلفظ بعد، فكذلك على البويطيقا أن تفسر (القواعد) التي تتحكم بأعمال أدبية لم تكتب بعد..

وفي رأي هؤلاء النقاد، والدارسين الألسنيين، أن (قواعد) الأدب عامة التي تكون ظاهرة، بصورة جزئية، في أي عمل فرد ، هي موضوع البويطيقا؛ ويقول (تودوروف): – في هذه الحالة ينظر إلى كل عمل أدبي باعتبار أنه مجرد تجلٍ لـ(بنية مجردة)، وباعتباره واحداً من تجسيدات عديدة، ومختلفة لهذا التجلي.– ..

ولذلك حرصت البويطيقا على التمييز الذي كان ميّزه (دي سوسور) بين اللغة، والكلام، بحيث أنه، كما أن الألسنية تعنى بمنظومة اللغة ككل، وليس

بالكلام؛ فكذلك تنظر (البويطيقا) إلى النصوص الفردية على أنها أمثلة على (كلام) يسترشد بقواعد تنتمي إلى لغة أدبية عامة، وتبحث، أي البويطيقا، بالتالي عن (النماذج المجردة) التي وراءها..

القراءة، والنقد، والبويطيقا

هذه النقلة إلى الاهتمام في دراسة النص الفردي بـ (قواعد الأدب) عامة، أحدثت وعياً بأنماط الحديث التي تتعامل مع الأدب، وهي: - القراءة، والنقد، والبويطيقا- ؛. وفي كتابه نقد وحقيقة، يضع (بارث) الخطوط العريضة، التي للتمايزات بين هذه الأنماط، ويرى أنه:

(القراءة) عملية اندماج مع العمل الأدبي، وهي لا تعدو تكراراً لنص ما.. في حين أن، (النقد) يضع الناقد على بُعْد معيّن من النص مع جهد فعلي إلى بناء معناه، جهد إلى الخروج بتفسير للنص، يمثل جانباً من الإمكانيات الكامنة فيه..

• •

وذلك أنه بفعل غياب أية ضمانة يمكن أن يوفرها (المؤلف) لنصه فيما يتعلق بمضامينه، وهو (الغياب) المترتب على تجنب كل قصد لدى المؤلف، فإن (وظيفة الناقد) لم تعد تقتصر على استرجاع معنى النص، وإنما سمحت له بالعمل على نزع (مركزية الذات) في النص، والاهتمام بـ(البنيات الدالة) فيه، والعلاقات العلامية(3)...

وهكذا درج البنيويون يرون في (المعنى) نتاجاً لنظم، وأعراف، ومنظومات (دالة).. فقللوا من دور (المقاصد) الفردية، و(المعاني) الخاصة عند المؤلف؛ سيما، وإنهم راحوا يرفضون أن يكون للنص معنى أحادياً؛ وإنما يقوم العمل الأدبي على (تعددية) المعاني، وعلى النقد النوعي لهذه التعددية، أكثر فأكثر..

ويقول (بارث)، إن (الأدب) يقوم على - تعددية المعاني بالذات- ؛ ثم يضيف: - إن الكلمات لو كانت لا تحمل سوى (معنى قاموسي واحد، لما كان هناك أدب؛ وإنما العمل الأدبي (أزلي)، وليس لأنه يفرض معنى وحيداً على أفراد مختلفين؛ وإنما لأنه يوحي بمعانٍ مختلفة للشخص الواحد- ، عن نقد وحقيقة...

إن (البويطيقا)، أي الفنية الشعرية الأدبية للنص عامة، هي أكثر وعياً بهذه (التعددية) من كل من القراءة، والنقد، رغم إمكان وجود قراءة، ونقد تعدديين..

وذلك أن (البويطيقا) تهتم، ليس بمضمون الأدب، وإنما تهتم بـ (الطرائق) المختلفة التي استناداً إليها ينتج (النص) في الأدب؛ وهو ما انعكس على الخصوص في مجال: – نظرية السرد– ، التي أولاها النقاد، والدارسون الألسنيون عنايتهم، وانتهوا إلى تقرير (نموذج سردي)، أقاموه مستلهمين النموذج اللغوي..

النمذجة السردية

لقد تمايزت مواقف هؤلاء النقاد من مسألة (النمذجة السردية)، حيثيات النموذج السردي، وتمايزت بالتالي نتائج اجتهاداتهم فيها:

1– تودوروف

ذهب (تودوروف) إلى أن (النموذج اللغوي) هو القاعدة للنموذج السردي؛ لأن اللغة، في نظره، هي النموذج الرئيسي لجميع المنظومات الدلالية، بنتيجة أنه (العقل الإنساني)، و(الكون) يتصفان ببنية واحدة مشتركة، هي: – بنية اللغة– .

ولذلك عمل تودوروف على تفعيل (أدبية) الأدب؛ وذلك إيماناً منه بأن القصة مثلاً إذا حللناها، فإننا سنجد، كما هو يقول، أنها تعكس (بنية مجردة) ستتخذ شكلاً قواعدياً..

وإن تحليلات (تودوروف) لقصص الديكاميرون، هي من باب تحديد أطر هذه (القواعدية)، حيث هو عمل على إظهار (التناظر) الذي بين (المقولات اللغوية): – الاسم، والفعل، والصفة– ، وبين (المقولات الأدبية): – الشخصية، الحدث، المسرودية– ...

وعلى هذه الشاكلة، انتهى إلى تقرير أننا سنفهم (السرد) بصورة أفضل إذا عرفنا أن (الشخصية) في المسرود هي (اسم)، وإن (الحدث) هو (فعل)؛ ثم التقرير أن الجمع بين اسم، وفعل هو– الخطوة الأولى في اتجاه السرد– ، عن قواعد الديكاميرون..

2– بارث

واما (بارث) فإنه يبدأ بالإقرار بالتشاكل الذي بين اللغة، والسرد، والتناظر الذي بين عناصر كل منهما؛ وفي نظره، إن (القصة) هي عبارة عن جملة

طويلة، كما أن الجملة التقريرية هي مخطط موجز لقصة، عن المدخل إلى التحليل البنيوي للمسرود..

إلا أن حرص (بارث) على تطعيم تحليلاته بالعلامية، أبعده عن (النمذجة اللغوية)، ودفعه إلى تقري ما أسماه بـــ (شيفرات النص)؛ ولذلك أقام (النموذج السردي) على التأثير الذي تمارسه القصة، أي التأثير السردي، وليس على التناظر اللغوي الذي لمسروديتها..

ومن هنا يقرر (بارث) أن (قراءة النص) بعيداً عن أن تؤدي إلى تأسيس نموذج، هي بالأحرى تؤدي إلى – فتح منظور مكون من نتف، من أصوات صادرة من نصوص أخرى، وشيفرات أخرى– ، عن سين/ زاء؛ ثم استناداً إلى تحليل الشيفرات التي للنص، فتح المجال أكثر لدراسة التناص، والعلامية..

3– جريماس

وأما (جريماس)، فقد حرص على تكريس (النمو السردي)، أي القواعدية التي تتحكم بالمسرود، بتكريسه النظرية الدلالية نفسها، أي معرفة الشروط التي يظهر من خلالها (المعنى)، والكشف عن بنية أولية للدلالة..

وبنتيجة اهتمام (جريماس) بالتحليلات الأكسيولوجية، نسبة إلى اكسيولوجية أو علم القيم، آثر معالجة (النموذج السردي)، كنموذج وظيفي، يقوم على تمفصل القيم، وأيضاً تمفصل السلوك الخالق لهذه القيم، أي الأيديولوجيات..

واستناداً إلى هذه التمفصلات التي تعكسها تراكيب الملفوظات، ومعدولية مفرداتها، توصل (جريماس) إلى ترقيم (برنامج سردي)، رآه يلخص تحقيق أحد الفواصل في المسرود لموضوع مطلوب، هو قيمة عنده(4).

4– جينيت

وبينما عالج (تودوروف) في كتابه: – قواعد الديكاميرون– ، موضوعاً واحداً هو أحداث السرد، كما عالج (بارث) في مقالته: – المدخل إلى التحليل البنيوي للمسرود– أكثر من مستوى من مستويات السرد، راح يدرسها كلاً على حدة؛ نجد أن:

المبدأ الذي أقام (جينيت) عليه تحليلاته، هو أن (المسرود) نتاج (تفاعل) مختلف المستويات التي يتألف منها؛ وأن (علم السرد) بالتالي يتكون من تحليل

العلاقات القائمة بين هذه المستويات، على نحو ما أوضح ذلك في كتابه: – الخطاب السردي– ..

وأوجه السرد عند (جينيت) ثلاثة، هي: (القصة)، أي الحكاية استوار، ويقصد منها الأحداث في تسلسلها التاريخي، والذي قد لا يتطابق مع التسلسل الذي اختاره المؤلف؛ (المسرود) ريسي، وهو القصة، أو الحكاية كما يقدمها المؤلف في نصّه؛ ثم (المسرودية)، أو السرد ناراسيون، أي الصيغة التي دونت بها القصة، سواء فيما يتعلق بشخصياتها وأحداثها، أو عرضها وأساليبها..

تكريس علم السرد

كان (تودوروف) يعتقد أن العقل البشري، والكون يتصفان ببنية واحدة مشتركة، هي: – بنية اللغة– ؛ وهو معتقد قديم أحياه تودوروف لتدعيم ما ظل يصبوا إليه من تكريس (علم السرد)، ناراتولوجية..

وقد حاول (تودوروف) ذلك في تحليله لقصص الديكاميرون؛ إذ اعتبر أن هذه القصص مبنية على (أسس سردية)، وليس على أسس سيكولوجية، أو وصفية، أو فلسفية، بحيث يكون (النموذج اللغوي) هو القاعدة الأساس للنموذج السردي لها..

وبالفعل، قياساً على التحليل اللغوي لتراكيب اللغة، فكل قصة تقوم على (وحدات)، هي الوحدات الصوتية، الفونيمات، والوحدات الشكلية، المورفيمات؛ و (الوحدات الأساسية) في السرد في نظره هي الجمل، وخاصة الجمل المكونة من مبتدأ وخبر..

وأما (المقولات السردية) فبعضها أولي: هي:– اسم العلم، والصفة، والفعل– ، وبعضها ثانوي، هي: – النفي، التعارض، صيغ التفضيل، وصيغ الفعل..

الخطوة الأولى نحو السرد

هناك في نظر تودوروف تشابه جوهري بين (اللغة)، و (السرد)؛ وإننا بوسعنا فهم السرد بصورة أفضل إذا عرفنا أن شخصية معينة، هي – اسم– ، وإن الحدث هو – فعل– ؛ كما أننا سنفهم الأسماء، والأحداث إذا تأملنا دورها ضمن السرد؛ وفي تحليله للعملية السردية يقرر – أن الجمع بين اسم، وفعل، هو

الخطوة الأولى في اتجاه السرد- عن قواعد الديكاميرون.

وهذا معناه أن (تودوروف) دفع بالتناظر اللغوي بين اللغة والسرد إلى حدود متطرفة؛ كما أنه أخذ بحرفية المعتقد البنيوي القائل بأن (الأدب) هو التجلي الجوهري للغة؛ وإن كل ما يفعله الكاتب هو قراءة اللغة، كما مر بنا..

وقد أكد (تودوروف) على قيمة هذا التناظر اللغوي، إذ، أنّ (اللغة) في نظره هي النموذج الرئيسي لجميع المنظومات الدلالية.. فهُناك في نظره بنيات للقول الأدبي على المحلل الألسني إماطة اللثام عنها؛ إلا أن (النموذج اللغوي) هو القاعدة الأساس للنموذج السردي؛ وهو ما اعتبر تدعيماً للاتجاه البنيوي..

نمطان من البنية القصصية

وعندما طبق (تودوروف) تحليلاته على قصص الديكاميرون، استخدم (المقولات اللغوية) استخداماً صارماً، وقسم السرد إلى مظاهر ثلاثة، هي: المظهر الدلالي، والمظهر التركيبي، والمظهر اللفظي.

(المظهر الدلالي) هو ما يطلق عليه المضمون؛ و (المظهر التركيبي) هو المتعلق بالعلاقات بين الأحداث؛ و (المظهر اللفظي) هو اللغة التي قدمت المسرودية بها..

وقد وصل (تودوروف) بالنسبة إلى (بنية النص) إلى تقرير وجود (نمطين) من البنية القصصية(4)..

أ- أحدهما يعبر عن (إعادة توازن مفقود)؛ وهو يستند إلى (الصفة)، أي شخصية البطل الرئيسي..

ب- والآخر يعبر عن (المرور من حال إلى حال)؛ وهو يستند إلى (الفعل)، أي الأحداث، ومسروديتها..

وسبق أن عرفت بهما في فصل مطول في كتابي: - النقد والأسلوبية- ، الصادر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق 1989، كما اصطنعتهما في تطبيقاتي النقدية المختلفة؛ وفي الكتاب فصول موسعة تعرف بتحليلات جريماس ذات الأساس الأكسيولوجي، مع تطبيقات مختلفة(5)..

العناية بالدال

ثم إن استهداف الكشف عن (بنية) القصة، أو الرواية، دفع إلى الكشف عن طبيعة اللغة فيهما؛ الأمر الذي رجح الاستغناء عن المقاربات التاريخية للأدب، من أجل مصافحة (المنظومات الدلالية) الفاعلة في الأدب..

وقد أدى ذلك إلى التركيز على (الدوال) على حساب (المدلولات).. وبالتالي، العناية بـ – الطريقة، والشكل– اللذين ينتج عنهما (المعنى)، أكثر من العناية بـ – المعنى– نفسه..

وقد انعكس ذلك جلياً على شكل البنيويين لـ (النقد)، و (البويطيقا) كما سبق وعرضنا ذلك قبل قليل؛ ويقول تودوروف أن النص الفردي هي ببساطة الوسيلة التي يمكن للمرء من خلالها أن يصف خصائص الأدب..

وذلك أن البنيويين رأوا أن على (البويطيقا) أن تفسر القواعد التي تحكم إنتاج الأعمال الأدبية المكتوبة، وغير المكتوبة؛ وفي هذه الحالة ينظر إلى كل عمل أدبي على أنه مجرد تجلٍ لبنية مجردة، وواحد من تجسيدات عديدة لها..

بارث والتحليل العلامي

ورغم إقرار (بارث) بالتشاكل الذي بين اللغة، والسرد، كما رأينا؛ إلا أنه آثر تطعيم تحليلاته باللمسات العلامية.. وقد رسم (بارث) لذلك (نموذجاً سردياً) متميزاً عن النموذج الذي رسمه تودوروف؛ إذ أن (وحدات السرد) الأساسية عند بارث هي: – الوظائف، والقرائن– .

إن (بارث) يعتمد على نظرية (بنفينيست) في المستويات، والعلاقات التي بينها، أي العلاقات التوزيعية، والعلاقات التكاملية.. كما أنه يعتمد على نظرية بنفينيست أيضاً في (الأوجه) الشخصية، واللاشخصية للغة؛ إذ أن هناك في نظر كتابات قصصية تجري بصيغة (الغائب)، أي على النظام اللاشخصي، في حين هي تعبرّ عن (المتكلم)، أي تجري على النظام الشخصي.

**

ومثلما كان (بنفينيست) يقول: – إنه في المسرود لا أحد يتكلم– ، راح (بارث) يقول إن الكتابة القصصية ليست – قصاً– ، وإنما هي: – قول إننا نقص– ؛ وإن دورها ليس تسريب المسرود، وإنما إعلانه؛ وفي هذا (الإعلان)

تتكامل الوحدات التي للمستويات الدنيا فيما بينها؛ وهناك يبرز المسرود، وقد تجاوز مضامينه، وصوره، أي الوظائف، والأفعال..

وعلى هذه الشاكلة، لا تعود الكتابة القصصية تأخذ معناها إلا من (العالم) الذي تستهلك فيه؛ وهو عالم يبدأ وراء مستويات القص(6)، على شكل أنظمة مختلفة، اجتماعية، واقتصادية، وإيديولوجية؛ إلا أن عناصره ليست فقط (قصصية) أي سردية؛ وإنما هي تاريخية من تعينات، وأوضاع، وسلوكات وغيرها مما يمكن اكتشافها، والكشف عنها بواسطة التحليل العلامي(7)..

عصر ما بعد البنيوية

كل ذلك مهد السبيل إلى ولوج ما سمّي بـ (عصر ما بعد البنيوية)، حيث يخرج (بارث) صراحة عن (النمذجة) اللغوية السردية، ويخرج على الخصوص عن الإيمان بأن (البويطيقا) يمكنها أن تقدّم تفسيرات للنصوص الأدبية المختلفة، سواء بردّها إلى بنيةٍ نموذجيةٍ مجردة، أو أيضاً إلى تمثيل للواقع..

و"بالفعل"، فقد استعاض (بارث) عن النقد بـ (التعليق)، كما استعاض عن البويطيقا بدراسة تقويمية لما أسماه بـ (الغزية النص)، أي ما ينطوي عليه من شيفرات، ورموز..

إن (النص الأدبي) الآن لم يعد عالماً مصغراً لعالم (البويطيقا) الذي يؤمن بهْ البنيويون، ومنهم مثلاً تودوروف؛ فهو لم يعد بنية، ولا نسخة عن بنية تستند إلى البويطيقا، وإنما هو: (ممارسة)، هي – لعب– ، أو لنقل هي: مغامرة نقدية؛ إذ الاعتبار الآن للكتابة النصية نفسها(8)...

كان النقد التقليدي يرد (السرد) إلى واقع خارج اللغة، فيرده إلى عقل المؤلف، أو إلى شخصيته، أو إلى الواقع الذي حصل فيه.. إلا أن كل ما يحدث الآن يعود إلى (اللغة) نفسها، وإلى ما تكشف عنه من شيفرات، ورموز(9)؛ المهم هو (الإنتاج الأدبي) للنص، وليس كونه نسخة عن بنيةٍ، أو تمثيلاً لواقع معين؛ إن الأهمية الآن للإنتاج، والقيم الأساسية هي (قيم الدال)..

القابل للقراءة والقابل للكتابة

لقد أقام (بارث) دراسته لـ(لغزية النص)، ورموزه، على التمييز بين (النص القابل للقراءة) ليزيبل، و (النص القابل للكتابة) سكريبتيبل؛ النص الأول هو

النص الذي يستهلكه القراء، في حين أن الثاني يتطلب من القارئ تعاوناً فعلياً، ويقتضي منه المشاركة في إنتاج النص، وكتابته..

صفة (القابلية للقراءة) تغلب على النصوص الكلاسيكية، بينما صفة (القابلية للكتابة) تغلب على النصوص الحديثة، والتي هي أكثر تعددية من الأولى؛ المهم هو عملية الإنتاج، لأن عملية (إنتاج المعنى) جزء أساسي من (فعالية النصّ)، وليس تابعاً ثانوياً لمدلول أولي.. إن الأهمية الآن هي لـ (الدال)؛ فالنصّ القابل للكتابة كما يقول (بارث) يتيح للقارئ أن يؤدي وظيفة؛ أنه يتيح له أن يلج (سحر الدال)، يلج في لذة الكتابة، عن سين/ زاء.

وعلى هذه الشاكلة، تؤدي القراءة الأدبية لـ (النص القابل للكتابة) إلى تجنب انغلاق البنيات السكونية، بل إلى (تحطيم) سكونية البنية، والمنظور عامة؛ وطبيعي أن مثل هذه القراءة لن تفضي إلى تأسيس (نموذج)، أو بنية قانونية من الأعراف، أو المخلفات، أو تأسيس قانون سردي، أو شعري؛ وإنما إلى فتح (منظور) مكون من نتف، وشيفرات..

وآنئذ، يحل (التعليق) على فقرات أجزاء النص محل (النقد)، و(البويطيقا) اللذين يقلصان النص، ويجعلانه يتطابق مع معنى ما، أو نموذج ما.. في حين أن التقدم الطولاني عبر النص، هذا التقدم المرتكز إلى (الليكسيس)، أي (بذرات القراءة)، سيعمل على (بعثرة) النص بدلاً من توحيده، وعلى ترصيعه بالنجوم بدلا من تجميعه، وبالتالي سيعمل على المحافظة على تعددية النص، عن سين/ زاء.

النص التعددي والحقيقة

وفي نظر (بارث) يتكون الأدب من خمس شيفرات، كود أوسنن(10)، هي:

1- الشيفرة التأويلية، والتي تعرض لغزية النص، وتثير السؤالين: ما هذا؟.. ولماذا؟..

2- شيفرة التضمين، والتي تلخص الموضوعات التي تدور حول شخصية معينة.

3- شيفرة الأحداث، والتي تكشف عن السلوكات..

4- *الشيفرة الثقافية، والتي تعرض معلومات اجتماعية، وعلمية عن أفكار، وقيم،*

5- *الحقل الرمزي، حيث تتعقد المعاني، وتصبح قابلة أن تتعكس كموضوعة..*

هذه (الشيفرات) ليست بمنزلة (النموذج)؛ وإنما هي أمثلة على (كلام) لا يملك أية لغة أولية؛ إنها كما يقول (بارث) – تخلق نوعاً من الشبكة، إنها تخلق موضعاً يمر النص بكليته من خلاله– ..

وليس لهذه (الشيفرات) قيمة أدبية، وإنما هي تؤدي وظيفتها كجزء من – الثقافة– ؛ وفي هذه الحال، لا تعني (الكتابة) عن الواقع ربط كلمة بشيء، وإنما ربط الواقع بالنص؛ ولذلك يغدو (الواقع) نوعاً من النص، يتألف من شيفرات..

وبذلك يكون الأدب (تناصاً)، أو تبادلاً نصياً، يجسّد ماهو قائم وراء حدوده من حقيقة، أو مؤلف، أو قارئ؛ الأمر الذي يبعد (الأدب) إلى مسافة شاسعة عن أية طريقة تمثيلية(11)...

إن كل شيفرة لا تعدو كونها منظوراً من (الاقتباسات)، وربط نص بنص؛ أما منطلقها فهو منطق الأمر المنجز، والمقروء؛ و (التمثيل) يصبح هو نفسه نوعاً من الاقتباس، فلا تعود (الحقيقة) تمتلك مكانة واقعية ضمن النص الأدبي..

إن (الحقيقة) في نظر بارث هي مجرد سراب خادع، تخدمه إحدى هذه الشيفرات؛ وبذلك يبطل (النص التعددي) الصورة التقليدية عن مؤلف حقيقي، يبعث برسالة حقيقية، إلى قارئ حقيقي(12)..

■■

■ الهوامش

1- لوحظ على الرواد من النقاد، والدارسين وقتها محاولاتهم تثبيت (قواعد بنيوية) للأدب، هي ما ارتأوا أن يطلقوا عليه مصطلح (بويطيقا)، قياساً على مصطلح البويطيقا القديم، أي القيمة الشعرية عامة؛ ورغم أن المجال الذي أثمرت فيه محاولاتهم هو (المجال السردي)، إلا أن التجربة دللت على أنهم لم يستطيعوا الاتفاق على (نموذج سردي)، ولا على طرائق تحليل واحدة.

2- للتوسع في ذلك يمكن الرجوع إلى كتاب النظرية الأدبية الحديثة، السابق الذكر، ص 188 وما بعدها..

3- بمعنى أن الأهمية الآن لم تعد للمؤلف، ومقاصده؛ وإنما للمنظومات الدلالية، وعلاقاتها، وما يترتب عليها من العلامية..

4- انظر كتابنا النقد والأسلوبية، السابق الذكر..

5- يرقم (البرنامج السردي) على الشكل التالي:

ب س = و [ذ1 ——← (ذ2 ⊓ م ق)]

ويقرأ: هو وظيفة تحول مضمون فعل [ ] إلى مضمون حال ( ) في ملفوظات العلاقة الذاتية ذ1 و ذ2 التي لتحقيق قيمة، هي الموضوع م ق الذي تصل الذات الفاعلة على نوعه كقيمة مطلوبة منها؛ انظر كتابنا النقد والأسلوبية، السابق الذكر، حيث الشروح الوافية في ذلك.

6- هذه العناية بـ (الدال) على حساب (المدلول) هي التي فتحت آفاق (العلامية الأدبية)، والكشف عما وراء مستويات النص من أنظمة اجتماعية، وأيديولوجية، انظر النقد والأسلوبية، ص 43، وما بعدها..

7- النقد والأسلوبية، أيضاً ص 99.

8- 9 - ولذلك أعرض النقاد، والدارسون عن (البويطيقا)، وتركوها، وتركوا تعقيدها، مستعيضين عنها بالممارسة النقدية ضمن حدود اللغة، وعلى الخصوص ضمن ما يحكمه النص من شيفراته، ستكون هي الدوال.

10- جانب السياق، ولغزيته هما قوام (الشيفرة التأويلية)، والقارئ يمسك بها عندما يبرز السؤال: ما هذا؟ ولماذا... وأما (الشيفرة التضمينية) فتقوم بالموضوع الذي تعالجه المسرودية، ولذلك هي تدور حول الشخصية، وتكشف عن مزاياها، وأما (شيفرة الأحداث)، فهي تشمل كل حدث في المسرودية، منذ بدايته حتى نهايته في نقطة حدثت أخرى؛ وعادة تتشابك الأحداث، ثم يستقل بعضها عن بعض؛ ناهيك بأنها يكمل بعضها بعضاً؛ وأما (الشيفرة الثقافية) فتشمل نظريات نظام المعرفة، والقيم التي يثيرها النص، وتتبدى كحكمة لفظية، أو كحقائق علمية؛ وأما (الحقل الرمزي) فهو حقل الموضوعة، قيم، التي في أساس المعالجة الكتابية للمسرود، أي الفكرة، أو الأفكار التي يقوم عليها المسرود؛ انظر كتاب البنيوية في الأدب، لشولز، ترجمة حنا عبود، نشر اتحاد الكتاب العرب بدمشق 1984، ص 174، وكتاب النظرية الأدبية الحديثة، السابق الذكر، ص 190.

11- مفهوم (التناص) يعود إلى (جوليا كريستيفا)، والتي كانت متأثرة فيه بآراء (باختين) في الحوارية؛ وهي تقصد منه التفاعل، والتداخل اللذين بين النصوص، وأثرهما في دلالة الكتابات التي تحتضنه؛ وقد شاع المصطلح، واستهلك بشكل واسع حتى اختلط بمفاهيم أخرى، مثل التضمين، والاقتباس وغيرهما؛ إلا أنه متميز عن هذه المفاهيم، وكانت (جوليا كريستيفا) تريد تبديله بمصطلح (نقل دلالي)، أو (تحول دلالي)، لإظهار وظيفته، كتفاعل دلالي بين النصوص ينتج عنه (تحول) في معانيها؛ إذ أن (التناص) في حقيقته هو في (تولد) نص عن نص آخر، وبالتالي دخول في علاقة معه، هي

علاقة حوارية، وسيميولوجية علامية؛ وقد أصدرت مجلة (الأسبوع الأدبي) التي يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق ملحقاً خاصاً عن التناص، هو الملحق 61 في 1993/11/18؛ كما نجد في مجلة (المعرفة) التي تصدرها وزارة الثقافة بدمشق مقالة عن التناص بقلم د. شكري الزاهي، في العدد 353، شباط 1993، وغيرهما.

12- يذهب (بارث) في كتابه سين / زاه إلى أن (الحقيقة) أي رسم الواقع، هي المهمة الأبعد ما تكون عن مهمة الأدب في إبداعاته؛ وأنها مجرد سراب خادع، تحدثه (شيفرة) من شيفرات الأدب الخمس؛ وأنه عن طريق طرح أحجية، أو لغز لغزية، وتأجيل حلها تقوم الشيفرة التأويلية بتنفيذ (ألعاب خفة) بارعة، تجعل من المعلومات المؤجلة شيئاً مرادفاً للحقيقة.

ويضيف (بارت) أن الفنان الواقعي لا يطرح الواقع أبداً كمصدر لقوله، وإنما هو يرجعه إلى أبعد مسافة يمكن تتبعها، إلى شيء مكتوب سابقاً؛ وهناك يبرز (التناص)؛ أو أنه يرجعه أيضاً إلى (شيفرة مستقبلية)، تصير تتميز على امتدادها سلسلة من النسخ عن الواقع..

إن (الواقعية) بذلك تتألف ليس من نسخ الواقع، وإنما من نسخ النسخ المرسوم عن الواقع؛ وأما الشخصيات التي في المسرود، فهي مجرد مجموعة من السمات يتم توحيدها بصورة خرافية عن طريق تسميتها؛ في حين أن (الأنا) التي تقارب (النص) هي في حد ذاتها تعددية، ومأخوذة من نصوص أخرى، وبالتالي من شيفرات، كود أو سنن أخرى لا متناهية؛ إنها بتعبير أدق مفقودة كما وأن أصلها مفقود، عن سين / زاء.

□■□

الفصـــل الثامـــن

اللاشـــاة اللغويـــة

يستند مفهوم (الملاشاة اللغوية) النقدي إلى اعتبارات عدة، نفسية، واجتماعية، وفكرية، وألسنية أثرت في تعامل الدارسين مع (اللغة)، ومظاهرها اللفظية، والدلالية، وعلى الخصوص، دراستها، وطرائق تحليلها..

ما يصيبُ اللغة من التهديم

وذلك أن (اللغة) تكون في كثير من الأحيان محل فائض في التعبير، يصير يحكي عن ظروفها، وفاعليتها، ويظهر كتباين لغوي من شروخ، وانحرافات عن اللغة العادية تحتاج إلى تفسير؛ أو تكون أيضاً محل تحريف دلالي، إن صح التعبير، يجعل ظاهرها مموّهاً مموها بفتح الواو، وكسرها؛ الأمر الذي يتطلب (تهديم) قوقعتها، والكشف عن المضمون الحقيقي في ملفوظاتها، وعلى الخصوص المتكلم الحقيقي فيها..

هذا (التهديم) أطلق عليه بعض النقاد مصطلح (ملاشاة)، أنيبا نتيسيمان، مثل رواد جماعة تل كل، والروائي الناقد موريس بلانشو، وسواهم؛ وبعضهم أطلق عليه مصطلح (تفكيك) ديكونستريكسيون مثل كريستيفا، وبارت، ودريدا وسواهم؛ وهم في ذلك يتابعون سيرة الاتجاه النقدي، الألسني الذي يدعو إلى تفكيك القول الأدبي للوقوف على حقيقة لحمته النفسية، والاجتماعية، فما كان بشر به الشكلانيون الروس، وعمل له على الخصوص الناقد (باختين) في دعوته إلى دراسة الحوارية، وهكذا دواليك..

وسواء اعتبرنا (الملاشاة اللغوية) تهديماً طبيعياً، تتكشف عن لغة النص، أو أيضاً طريقة تحليل لغوي للنص، فالملاشاة اللغوية تتميز بأنها تقوم على جدلية صميمية تكشف عن (مركزية الذات)؛ إذ أنها تتحرك في الذات، وبالذات، وضد الذات، أي هي مباشرة ذاتية لإمكانيات اللغة على التعبير؛ الأمر الذي يعطي (الجملة) قدرة تعبيرية لتكون (ابتداءاً عاطفياً) أو (ابتداءاً فكرياً)، كما يعطي (النص) قدرة تعبيرية ليكون محال (تعددية الأصوات) وبالتالي مجال (تصادم الأيديولوجيات)..

طرائق تحليل مختلفة

ذهبت (جماعة تل كل)، والتي استمدت اسمها من اسم مجلة (تل كل)، وكانت تمارس نشاطاً نقدياً تقدمياً، في الستينات وما تلاها، برئاسة فيليب سوللر، إلى أن (اللغة) هي: – المركبة الرئيسية التي تحملها البورجوازية أيديولوجيتها– ، وأنها بالتالي– (مبنية) شكلاً، ومضموناً، بإيديولوجية البورجوازيين؛ بحيث أن استعمالها في الكلام، أو في الكتابة، لا يزيد على كونه (ترجمة زخرفية) لهذه المضامين البورجوازية...

ثم، بفعل إن (جماعة تل كل) كانت تحاول التوفيق بين الألسنية، والفرويدية، والماركسية، وأيضاً الوجودية، أو لنقل بالأحرى بفعل أنها كانت تقيم على (تفوق كاف) بين هذه الأنظمة، أو المؤسسات الثقافية إن صح التعبير، راحت تطالب بـ (تهديم اللغة)، من أجل الوقوف على حقيقة المضامين فيها، وحقيقة الانتماءات؛ سيما وأن هذه الأنظمة، أو المؤسسات في نظرها، هي تتفاعل فيما بينها، ويؤثر بعضها في بعض، كما (يهدم) بعضها بعضاً، كما هي تقول، فيكشف التهديم عن حقيقة اللغة، والخطاب اللغوي..

وأما (موريس بلانشو)، وهو قاص، وروائي أعطى نفسه للنقد الأدبي، فإنه يرد (الملاشاة اللغوية) إلى (العلاقة) التي تقيمها (اللغة) مع الصوت؛ وهي في الأساس – علاقة حرية– ، وبالتالي تسمح للمتكلم بتجاوز الواقع، وتجاوز الحقائق فيه، في هذا الاتجاه أو ذاك، بحسب الظروف؛ إلا أن هذا التجاوز يظل مرتبطاً باللغة، ويمكن كشفه..

ومن هنا قال (بلانشو)، أن الملفوظات اللغوية، وخاصة الأدبية، الشفهية أو المكتوبة هي – مشروطة بالتفسير– ، بمعنى أن (النقد) لا بد أن يظل بمثابة (إعادة بناء) للنص، رغم التهديم الذي يمارس عليه؛ لأن تهديم اللغة قائم في التهديم المتجلي في النص نفسه، أي ما يسمّى بـ (موت المؤلف)، أي غيابه، وتلاشي ذاتيته، أو أيضاً تلاشي الذاتية في النص عامة(1)..

* *

وفي المقابل وقتها، كانت (جوليا كريستيفا) في الستينات تستلهم آراء الناقد الشكلاني الروسي (باختين) في (الحوارية)، أي العلاقات الاجتماعية التي يعكسها القول الأدبي، وتتطلب ما كان تطلبه (باختين) من تفكيك هذا القول اللغوي، أي (تهديم) بنية نصّه؛ وإبراز اللحمة الاجتماعية التي لهذه البنية؛ خاصة

وأن اللغة الشعرية هي كما تقول كريستيفا تكشف بالعادة الشروخ الأولى للتهديم الحاصل في اللغة..

وأما (دريدا)، فقد أكد على الفروق اللغوية، وحمّلها مدلولاً أبنائياً، تفكيكياً، فجعلها - اختلافات- ؛ و (الاختلاف) في نظره ارجاء، إذ هو يبني ويهدم، ينشئ البنيات وينظمها، ولكنه أيضاً يؤسس الفروق فيها، وبينها..

إن (الاختلاف) في نظره، قوة كامنة وراء اللغة، وضمنها؛ وهي التي تسمح بتواجد الفروق التي تتكون منها اللغة؛ وأن (تفكيك) اللغة إذن، كما يقول دريدا، هو خير من تحليلها البنيوي؛ لأن التفكيك يمكنه، بل من واجبه، الكشف عن المنطق الذي للغة النص، بدلاً من الكشف عن منطق مؤلفه، ودعاواه فيه ...

خصوصية الملاشاة اللغوية

تلك هي أهم النظريات، والآراء التي قيلت في (التهديم) الذي يعتري اللغة، سواء ما يبدو منه على شكل شروخ في ديباجة النص أو ما هو ثمرة صدمات النقد للنص؛ وفي كلا الحالين، السؤال هو من المتكلم الحقيقي في النص؟. أهو المؤلف، أم البطل، أم هو فاعلية أخرى، هي مثلاً الطبقة، أو الجمهور المتخيل، أو غير ذلك..

و (الملاشاة اللغوية) مفهوم ألسني، وجودي، نقدي، صار يتماشى وقتها مع مفهوم التفكيك، ولكنه أكثر خصوصية منه؛ فهو يعود إلى (جان بول سارتر) الذي يقول إن الوجود - لذاته، أي الشعور، عدم يفرغ كينونة الوجود - في- ذاته، فينفجر إلى العالم، ولكنه يعدم ماضيه، و اعدامه لماضيه هو الحرية...

المهم هو أن الوضوح الذي تكون عليه (ذاتية) النص هو محك هذا التهديم؛ وأن هذه الذاتية يجب تبين أحوالها، ليس من وجهة نفسية، أو اجتماعية تتعلق بطباع المؤلف، وظروفه؛ وإنما من وجهة نظر ألسنية هي (التعبيرية اللغوية) التي ظهرت في النص؛ إذ اللغة شيء للوجود المشترك، ولكنها في الأساس شيء ذاتي، شخصي، وجد صميمي...

والإنسان هو الكائن الوحيد بين الكائنات، الذي يتمتع بالوعي، والحرية، ويتمتع بالتالي بالتفكير، والتعبير عن النفس؛ والكلام قدرة طبيعية مصاحبة لتحقيق الإنسان لذاته، وعلى الخصوص اقتداره على وجوده.. إلا أن الإنسان في حقيقته افتقار، ويعيش (جدلية صميمية)، هي جدلية تحرير ذاتيته من غيريتها..

ومن هنا تحرك هذه (الذاتية) في الذات، وبالذات، وضد الذات، مما يترجمه الإنسان إلى (ابتداءات) تظل ترسم أحداث الحرية، وهي تجادل واقعها، وخاصة في النصوص السردية، حيث مظاهر هذه المجادلة، وابتداءاتها انطلاقاً من دوامات العدم الشخصي التي للأبطال واحداً، واحداً(2).

الابتداء وضياع الذات

إن (الابتداء) صحوة تحرر، تتجدد باستمرار في تجارب الأشخاص؛ وأن (الابتداءات) لا حصر لها، وهي متنوعة، أبرزها نوعان: 1- (الابتداءات العاطفية)، وتتجلى في سلوكات الأبطال، وعلاقاتهم، بعضهم مع بعض، وهذه الابتداءات تعكس (تطور الأحداث)؛ و 2- (الابتداءات الفكرية)، وتتجلى في المناقشات، والحوارات، وهذه الابتداءات تعكس (أيديولوجية) الأبطال، وأيضاً المؤلف، والنص كافة..

ومن هنا يبرز (الابتداء اللغوي)، والذي يظل الحامل للمؤشرات الدلالية، والعلامية المختلفة، وتبرز (الحرية)، وهي تصطدم بالواقع، وتحتم نوعاً من المجادلة لهذا الواقع، استناداً إليها يتناوب على اللغة، (البناء والتهديم) على شكل (مواقف) تلاشي أوضاعها، وظروفها..

وذلك، أن (الذات) في النص، وخاصة النص السردي، إنما تظهر كـ (دوامة) من العدم الشخصي، تصير تحدد توجهها في سلوكيتها، وأيضاً في لغتها؛ فتنتصر، وتظفر بحريتها، وأصالتها أو تغلب على أمرها، فتعود إلى قيودها، وتقع في القصور الذاتي، والعجز، والضياع..

و (النص) هو في حقيقته (برزخ لغوي) تضيع الذات فيه بشكل طبيعي، ثم تعمل بشكل طبيعي أيضاً على استرداد ذاتها، وحريتها؛ إلا أن تزعزع (مركزية الذات) في النص، أي التزعزع الذي يصيب ارتباط كل شيء بالمؤلف، هو في حقيقته توكيد لهذه الذات، لأنه جلاؤها، وتحريرها ـ منها(3)..

تخلخل النص وإعادة بنائه

وعلى هذه الشاكلة، تفرض (الملاشاة) نفسها على الأشخاص، والأحداث، فتصبغ لغة النص بصبغتها، ويكون على الخصوص تنافي الذاتيات، وتصادم الإيديولوجيات، مما ينجم عنه (تخلخل) النص، وبروز الشروخ فيه، سواء في

مظهره اللفظي، وديباجته، أو مظهره الدلالي، ومضامينه، (تخلخل) تترجمه مظاهر أساسية عدة أبرزها التناص، تضارب الپيشير بين(4)، الخارجي والداخلي(5)، تعددية الأصوات..

و (اللغة) تعكس هذا التخلخل، بنتيجة أنها: – ابتداء الابتداءات– ؛ إذ هي في وقت واحد، وسيلة التعبير، وغايته؛ أن (اللغة)، إلى جانب كونها نظام علامات دالة، هي مستودع التاريخية، وذاكرة حافظة للماضي، وفسحة رجاء، وأمل للحاضر، والمستقبل؛ و (النص) وخاصة النص السردي، برزخ لغوي تنعكس فيه تنافي الذاتيات، ضياعاتها، وتحقيقها ذاتها على السواء..

وأما بالنسبة إلى (الناقد)، فإن (الملاشاة اللغوية) حين تسمح له بممارسة حريته، تسمح له في الأساس بتحرير نفسه من أي (معيار مسبق)، وبالتالي استخدام المنهجية الملائمة للنص؛ ومن هنا يصبح التهديم الذي يمارسه الناقد تجاه لغة النص، مشاركة حرة في (إعادة بناء النص)، وهي (مشاركة حرة)، لأنها بشكل طبيعي ترتكز إلى الحرية، والتي تصير تعمل عملها، وخاصة تجاه الأيديولوجيات(6)..

الصوت ابتداء مواقفي

العالم الألسني (فاندريس) يعرّف (الصوت) بأنه: – مظهر الفعل اللغوي، معتبراً بعلاقته بالفاعل– ؛ بمعنى أن الفاعلية في الفعل اللغوي هي التي تحدّد الفعل اللغوي كصوت، بحيث إليها بالتالي، يعود إمكان تحديد صلة القول بقائله..

واستناداً إلى تعريف فاندريس يمكننا القول إن (الصوت) في المسرود، هو المظهر الكلامي لموقف سردي ما... وذلك أن (الابتداء اللغوي) قد يكون مجرد (تلفظ) يفتقر إلى الذاتية، والموقف، أو يكون بحثاً عن الذاتية، وعن الموقف؛ ولكن حين يكون (الموقف) محدداً، يكون الابتداء (ابتداء موقف)؛ وآنئذٍ يكون الابتداء صوتاً، هو حضور ذاتي للبطل المتكلم..

و (الموقف السردي) شبكة معقدة من العلاقات بين الأبطال، وأفعالهم، وترتبط بالأبعاد الزمانية، والمكانية، والأيديولوجية في المسرود ككل.. وإن (الابتداءات الذاتية) هي التي تستطيع أن تدلنا على مواقف كل شخص في المسرودية، كما تدلنا على الموجّه الحقيقي للأحداث في المسرود، وبالتالي تدلنا على تمايز الأصوات في النص، لأن الابتداءات الذاتية مجتلى مجادلة الواقع..

وعندما نتساءل عن صلة القول السردي بالمؤلف، نجد أن (المؤلف) مبدئياً هو السارد التقليدي للنص، هو صاحبه، وصانعه، صنع أقواله، وصبغها بصبغة فكره، وأيديولوجيته.. إلا أن (النص) يكشف أيضاً عن قائلين غير المؤلف، هم هؤلاء المجادلون لواقعهم؛ يطمعون إلى تحقيق ذواتهم؛ فيكونون أصوات مواقفهم في تجربة المسرودية ككل(7)..

■■

■ الهوامش

1- راجع في كتاب: - النقد الأدبي - ، لجماعة من الباحثين، سلسلة ماذا أعرف، العدد 664، مقال (دانيال كوني) عن فهم الأدب، حيث هو يعرف بآراء (جماعة تل كل)، و (موريس بلانشو) في الملاشاة، أنيا تنيسمان، ص 108 وما بعدها؛ ونجد في كتاب: - النظرية الأدبية المعاصرة - ، السابق الذكر، تعريفاً بآراء (دريدا) في الأدب، والنقد، ص 195 وما بعدها؛ وسبق أن عرفنا في فصل سابق بآراء (جوليا كريستيفا) في النص، وفي الأدب، والنقد؛ وانظر كتاب: - التفكيكية، النظرية والتطبيق، لكريستو نورس، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، اللاذقية، 1992، حيث عدة فصول عن دريدا..

2- هذه الجدلية الصميمية بين (الحرية)، والواقع، حيث تتحرك الذات ضد ذاتها قد تظهر في النص تماماً؛ وعلى (الناقد) بالتالي أن يظهرها بنفس انعكاساتها في لغة المؤلف، والأبطال على السواء؛ إذ يحدث أن يكون (الأبطال) عاجزين عن التعبير عنها، وخاصة في أحوال فرض المؤلف أيديولوجيته عليهم..

3- مصطلح (مركزية الذات) الذي نصادفه في لغة المنظرين، والنقاد كما رأيناه، بقصد الاستقطاب الذي تستقطب به اللغة، المنظم للمعنى، أو القائل للقول، والذي هو مبدئياً: (المؤلف).. ثم إن هذه المركزية الذاتية تتزعزع في النص بفعل الصراعات، وتصادم الأيديولوجيات، فيختفي صوت المؤلف، وتظهر أصوات قائلين آخرين، وعلى الناقد توضيح ظروفهم في ذلك، سواء أكانوا واضحي الملامح في مسرودية النص، أو مظلليها..

4- اقترح الناقدان (بروكس ووارين) بدلاً من مصطلح (رؤية)، أو (وجهة نظر) مصطلح (بؤرة السرد)؛ فاشتق النقاد منه مصطلح (تبئير) ويقصد تركيز الترسل السردي في زاوية للمسرودية، أي جهة المؤلف، أو جهة البطل؛ ولذلك جعلوا (التبئير) نوعين: (التبئير الخارجي)، حين يكون المؤلف هو السارد للحكاية من الخارج؛ (والتبئير الداخلي)، حين يكون البطل يحكي حكايته..

وقد وضع الناقدان (بروكس ووارين) خريطة لأنواع المسرودات في ذلك، هي التالية:

	أحداث تحلل من الداخل	أحداث تحلل من الخارج
سارد حاضر كشخصية في العمل..	(1) البطل يحكي حكايته	(2) شاهد يحكي حكاية البطل
سارد غائب كشخصية في العمل	(4) المؤلف المحلل، والكلي المعرفة، يحكي الحكاية...	(3) المؤلف يحكي الحكاية من الخارج..

وقد علق (جينيت) على هذه النمذجة، بأن المحور الأفقي (داخلي- خارجي) هو وحده يرتبط بوجهة النظر، في حين أن المحور في العمودي (الحضور- الغياب) يخص مشكلة الصوت، أي هوية السارد في الرواية كما يفهمها جينيت، أي الطريقة التي يتدخل فيها كل من المرسل والمتلقي في العملية السردية؛ انظر كتاب: - النقد الأدبي- ، السابق الذكر، ص101، وكتاب: - بلاغة الخطاب وعلم النص- ، السابق الذكر أيضاً، ص 275 وما بعدها؛ وانظر في مجلة (عالم الفكر)، العدد الرابع 1993 مقال بو طيب عبد العالي- مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي- ، ص 37.

5- يقسم جينيت (التبئير الداخلي) إلى ثلاثة أنواع:

أ- المسرود ذو التبئير الداخلي الثابت، كما في رواية (السفراء)، لهنري جيمس، حيث البطل يتحدث عن نفسه، ويحكي حكايته..

ب- المسرود ذو التبئير الداخلي المتنوع، كما في رواية (مدام بوفاري)، لفلوبير، حيث ينتقل التبئير من شخصية (شارل) إلى شخصية (إمة)، ثم يعود فيركز على شخصية (شارل)..

جـ- المسرود ذو التبئير الداخلي المتعدد، كما في رواية الرسائل، حيث يعرض الحدث الواحد عدة مرات من وجهات نظر متعددة.

6- الجدير بالملاحظة هنا أن (بلانشو) يذهب إلى أن (الناقد) يحق له، بل يجب عليه اصطناع (الخيال، والتهويل) في إعادة بناء النص؛ في حين أن (بارث) يذهب إلى أن من واجب الناقد إبراز (تعددية المعاني)، والكشف عن طبقات النص نفسه..

7- في أحوال ظهور النعرة الارستقراطية، أو البروليتارية في النص الروائي، فينكشف القائل للقول، والذي يكون بالعادة المؤلف؛ في حين يمكن عبر (تعددية) الأصوات تبيّن (ابتداءات) فكرية، أو عاطفية تعكس مواقف الأبطال؛ ومن الأمثلة على الابتداءات الفكرية في ذلك، المناقشات، والحوارات في رواية (الولاعة)، أو رواية (الرحيل عند الغروب) لحنا مينة، أو رواية (الوباء)، ورواية (التلال) لهاني الراهب، وغيرها؛ ومن الأمثلة على الابتداءات العاطفية مسروديات عمر التكلي، وفياض وغيرهما في الأشرعة لنبيل سليمان، انظر بعد قليل الفصل عن مدارات الشرق..

□■□

الفصـــل التاســع

روايــة شـكيب الجابري

وداعاً يا أفاميا

بات من المحقق، والمسلم به أن الرواية الفنية تعود في نشأتها الحديثة في سورية إلى الروائي الألمعي (شكيب الجابري)، عندما أصدر في الربع الثاني من القرن العشرين رواياته: – نهم – ، 1937؛ و – قدر يلهو – ، 1939؛ و – قوس قزح – ، 1946؛ ثم – وداعاً يا أفاميا – ، 1960؛ واستطاع بتقنيته المتقدمة، وموضوعاته الآسرة أن يلفت إليه الأنظار؛ إذ أنه في (نهم) يستعمل أسلوب الرسائل، والسرد المباشر، ثم (قدر يلهو)، و (قوس قزح) يجعل البطل يحكي قصته، ثم في (وداعاً يا أفاميا) يجري الرواية بصيغة الغائب، ثم يتدخل في حركة مسروديتها تدخلاً صريحاً..

الموجة الأولى

ولا أخفي أنني كلما عدت إلى هذه الروايات الشيقة، والمتمايز بعضها عن بعض، أجدني تغلبني فكرة أنها: – تجريب – وبالتالي، هي مجرد مؤشر على إمكانيات الإبداع الروائي السوري، المتفتح وقتها في ظروف يسعى الكتاب فيها إلى إيجاد الأنواع السردية المختلفة، من قصة، ورواية، ومسرحية، ولم يتميّز وقتها غير (معروف الأرناؤوط) في رواياته التاريخية عن الملحمة العربية الإسلامية: – سيد قريش – ، 1928 بأجزائها الثلاثة، ثم – عمر بن الخطاب – ، 1936 بجزئيها ثم – طارق بن زياد – ، 1941، ثم – فاطمة البتول – ، 1942، إلى جانب مشاركاته الواسعة في التأليف، والترجمة للمسرح(1)..

وإلى فترة الأربعينات وما تلاها، تعود محاولات روائية، أولية، هي على درجة لا بأس بها من الجودة، هي في معظمها رومنطية، أو رومنطية واقعية، تحكي عن الحب، يربط المؤلفون أخباره تارة بالمجتمع، وتارة بالنضالية، مثل – السلوان الكاذب – ، 1945، لخير الدين الأيوبي؛ و – المصابيح الزرق – ، 1956، لحنا مينة؛ و – متى يعود المطر – ، 1957، لأديب نحوي؛ ثم – الأزاهير الحمر – ، 1958، لأميرة الحسني؛ و – في الليل – ، 1958، لهيام نويلاتي؛ ثم – باسمة بين الدموع – ، لعبد السلام العجيلي، و – أيام معه – ،

لكوليت خوري، و – مذكرات منحوس أفندي– ، لوليد مدفعي، وهذه الروايات الأخيرة الثلاث ظهرت عام 1959، وهكذا دواليك(2)..

في هذه الموجة الأولى من النتاج الروائي، ظلت روايات (شكيب الجابري) تتميز بالسمات الرومنطية المختلفة، وخاصة منها (الحديث عن الذات)، وهي سمة أصيلة عنده؛ وقد حاضر، وكتب عنها وقتها، ثم أسر بها إلى (شاكر مصطفى) الذي سأله عن فنيته. فأجاب: – لا أستطيع أن أخرج في رواياتي عن حياتي، مهما أخذت، ففي حياتي الواقعية ما يكفي من المادة لتغذية خيالي.. واكسل في التفتيش عن مواضيع خارج حياتي.. وفيم أفعل؟(3)..! الأمر الذي جعل المسرودية عنده تنحسر إلى ما يقرب من (مونولوجية)، هي فكره، ووجدانه، أو لنقل هي حديثه عن تجربته، وأجياله..

مونولوجيـة

إن مصطلح (مونولوجية) مصطلح بلاغي، نقدي، ويقابله مصطلح المصطلح البلاغي، النقدي أيضا (بوليفونية)؛ وكلا المصطلحين يعودان إلى الناقد الشكلاني الروسي (باختين)، والذي كان يستعملهما (أسلوبياً)، أي في تحليل القول الأدبي، كما هو يقول(4)..

وفي رأي (باختين) أن روايات (تولستوي) مونولوجيـة، يسيطر عليها صوت المؤلف، وتظل تحت سيطرته؛ في حين أن روايات (ديستويفسكي) بوليفونية، تعكس تعددية الأصوات، والتي يظل أبطالها متمايزين عن المؤلف بأصواتهم.. ناهيك بأن باختين كان يرى أن (الأسلوبية التقليدية) كانت لا تعتبر الرواية من الفن، بل تعتبرها شكلاً بلاغياً، كما أنها كانت تحبس الظاهرة الأسلوبية، داخل (السياق المونولوجي)، وهو في الأساس شعري؛ في حين أن الرواية ظاهرة متعددة الأساليب، متباينة الأصوات، وكلمتها، أي القول الروائي فيها: (كلمة حوارية)..

إنني كلما عاودت مطالعة روايات (شكيب الجابري)، أو تفحصت شكلها، ومضمونها، تبادرت هذه التحليلات الصائبة إلى ذهني؛ وأن من يطالع رواية – وداعاً يا أفاميا– على الخصوص، والتي ظهر تدخل المؤلف فيها، يجد أنها تجري بصيغة (الغائب)، وتحكي عن تشرد (نجود)، ثم إيواء (سعد) لها، ورغبته في الزواج منها؛ إلا أنها تهرب منه، وتتركه للحسرات؛ حيث المؤلف، ليس فقط

يستعير الموضوع من تجربته، وإنما هو يستعمل صيغة (المتكلم) لصالحه، في أكثر من عشرين (20) موضعاً، أبرزها:

- *لدى، قد سهونا عن لدى، ومثلها لا ينسى، وهي من عماد هذه القصة، بل هي عقدتها، ونقطة الانطلاق إلى ما هو آت، فبينما كانت البحثة في شغل بأمر المدينة، كانت هي في شغل بأمر نفسها- ، ص 74..*
- *لو عدت اليوم إلى تلك المنطقة، لرأيت المستنقع الهائل قد أضحى سهلاً من أخصب سهول الدنيا، شقت فيه مجاري الأنهار، وقامت السدود لبحيرات اصطناعية تمد البلاد بالكهرباء، والماء..، ص 122.*
- *ولو عدت اليوم إلى ثغرنا الجميل اللاذقية، وقد مضى عشرون عاماً ونيف على الحفلة التي نحن بصددها، والتقيت السيدة س.وهي خارجة عن* قصرها في نزهة، لراعك حسنها لأول نظرة.- ، ص 156.
- نجود، مسكينة نجود، لقد صرفتكم حفلة الرقص عنها، يا لكم من ماجنين، لا تعانون أأكلها الوحش، أم أطار صوابها الرعب، سأنبئكم بنبأ الشقية، أنا الحر الطليق أحكي الحكاية كما أريد- ص 162.
- *ولو سألت سعداً، وأمثاله، وهو غيور، مجنون غيرة، وماذا يكون لو سارت المرأة سيرتك، ونهجت نهجك، واتخذت من الرجال مثنى، وثلاثاً، ورباعا، لما يوغت، ولما تحتر، بل لأسرع يؤكد لك أن من طبيعة المرأة الاكتفاء، وفي قلبها للحب مكان واحد.- ، ص 193.*
- *لنعد إلى سعد وصاحبته، قبل أن يبتعدا عن حقل منظارنا، ويتوغلا في الغابة توغل من يروم الاختفاء، بل لنعد إليهما قبل أن يغادرا المائدة، هي تنظر إليه، وهو يتخذ لوجهه زاوية.- ص 195.*
- *لندعه إلى صديقه نيتشه، ولنعد إلى (نجود) في مثواها المرتفع.. ولندعها إلى نفسها، تناقشها، وتقسو عليها، وتحاول أن تردها إلى مكانها الطبيعي، فلعلها تثوب أو ترعوي.- ، ص 207..*

شاعرية ذاتية.

هذه الملفوظات ليست جملاً معترضة، تعترض أخرى رئيسية؛ كما أنها ليست جملاً توضيحية، توضح أخرى بحاجة إلى توضيح؛ وإنما هي (خطاب) قائم بذاته، عدل فيه المؤلف عن صيغة (الغائب) التي تجري عليها الرواية إلى

صيغة (المتكلم) الذي هو المؤلف الباث للخطاب..

وهذا الأسلوب شائع، ومستحب في الخطاب العلمي، أو الفني، أو الخطابي؛ ولكنه نادر، ومستهجن في (الخطاب السردي) القصصي، أو الروائي.. حتى إنه عندما تجري قصة، أو رواية بصيغة (المتكلم)، فيما يتبدى الريبورتاج، أو السيرة الذاتية، تكون (أنا المتكلم) هي أنا السارد، وليست أنا المؤلف(5)...

ولذلك كان من الأفضل في الرواية التزام صيغة (الغائب)، دون مماهاة السارد والمؤلف، خاصة أن الموضوع صميمي، وعاطفي، ويتحدث من تلقاء نفسه عن صاحبه الذي ينشئه، أي المؤلف الذي يعرفه القراء، ويجدونه فيما هو يسرد، أو يؤلف...

ومن هنا ظلت الرواية في حدود (تجربة) المؤلف، وشاعريته؛ وبفعل افتقارها إلى الصراع، وعلى الخصوص افتقارها إلى (النضالية)، لم تظهر فيها – تعددية الأصوات – ، ولا – تصادم الأيديولوجيات – ؛ بل ظلت الرواية (مونولوجية)، في شتى أجزائها المرصوف بعضها إلى بعض رصفاً؛ حتى مظاهر (التناص) التي ظهرت في آخر الرواية، من إيراد آراء، وأشعار لنيتشه، وطاغور وغيرهما، ص 190 وما بعدها، ظلت (مونولوجية)، تلفها شاعرية المؤلف، وتصبغها بصيغة ذاتيته..

وأظن أن ذلك هو الذي أغرى المؤلف بالتدخل في مسروديتها، وإثبات صوته صراحة في حركتها، لنبدأ بكذا، لنلحظ البطل الفلاني، تركنا البطلة في كذا، سأحدثكم بنبأ كذا وما شابه؛ إلا أنه يمكن الاستغناء عن هذه الجمل المدسوسة على الترسل السردي، الروائي، وتظل للرواية سرديتها، وشاعريتها، وقوتها؛ وتماسكها كافة..

وهذا يدل فعلاً على صدق ملاحظة (باختين) حين قال إن المفردة اللغوية هي في حد ذاتها (كتابة بيضاء)، أي حيادية، وأن المؤلف هو الذي يكسبها شاعريتها، وأسلوبيتها فتكون (شعرية) ذاتية، مغلقة على نفسها، أو يحيلها إلى (كلمة حوارية)؛ منفتحة على المجتمع، وتعكس العلاقات الاجتماعية التي لمسرودية الأبطال..

وبالفعل، إن الترسل السردي، الروائي في – وداعاً يا أفاميا – ظل شاعرياً، وعلى الخصوص متصلاً بذاتية المؤلف، وأذواقه؛ كما ظلت الحوادث، والتحليلات فيها في حدود الرصد القطاعي، الرومنطي، لتجربة شخصية

للمؤلف، أكثر منها حوادث، وتحليلات لمأساة حدثت في ظروف درامية قاهرة، أو صعبة...

لغــات

ورغم ظهور عدة لغات في الرواية، مثل (اللغة المعلوماتية) على أفاميا، والغاب، والفرنلق(6)، ثم عن المعادن(7)، والتي يهتم بها المهندس سعد؛ أو (لغة الحكواتي) التي تحكي عن هروب نجود، ثم تشردها(8)، كما تحكي عن مباذل سعد في كازينو اللاذقية، ثم في كوخه(9)، أو (اللغة العاطفية) التي عن حب البطل سعد لهيلانة(10)، والتي كان يحبها، واستطاع إغواءها، أو عن حبه لنجود التي لجأت إلى كوخه، فعشقها، وطمع في الزواج منها، إلا أنها تهرب منه، وتتركه للحسرات؛ إلا أن (الصوت) في ذلك كله ظل صوت المؤلف، والذي ظل مسيطراً على هذه اللغات التي يتدخل فيها، كما ظلت لونياتها لونيات ذاتيته، وشاعريته..

فمثلاً، في الجزء (22) من الرواية، والذي يحمل عنوان: – نداء المعادن– نسمع:

– *قال سعد في نفسه: لعل الفيروز ابادي حين ذكر قبل ألف عام كلمة (الطلق) في قاموسه المحيط، وأشار إلى أن الطلق رقائق طبيعية شفة، تستعمل مضاوي في سقوف الجماعات لم يكن يعني مادة (الميكا) بالذات، بل مادة أخرى شفة، كحجر (شبات ايسلنده).*

على كل فسأظل أستعمل (طلق) العربية، بدل (ميكا) الفرنجية حتى أجد من يأتيني بلفظة أصح منها؛ وسأسمي (الأميانت)، أو (الاسبست) بحجر الفتيل كما يسميه العرب؛ و (المسكوفيت)، سيدعى بالعربية: الطلق المسكوفي، أو الأبيض، و (البيوتيت)، :الطلق الأسود.– ، ص 206.

ويقول في الجزء (18) الذي عنوانه: – في صميم الغابة– :

– *لبيك يا سيدي، لبيك يا صغيري، لبيك يا مولاي، المعازف تزعق وتشهق كأنها ضربت عليها جوقة من الشياطين، و (الشارلستون) في أوج مجده، قد دار على مراقص العالم، فسحرها، وأرسل في أقدام الراقصين مساً من الجنون.*

وإذا انفجر لحن من الحانة الصخابة جنت الأرجل، ودارت النشوة بوقت واحد في الأقدام، والرؤوس، وقامت قيامة الرقص، كأنها صدى من أصداء الأدغال، وصورة من صور الغلمة في ضوء القمر على ضفاف الأمازون، أو في أحشاء أفريقية.- ، ص 166

(المثل الأول) يحوي على تدخل روائي تعكسه (ملفوظية) صريحة، حيث يعرف القراء أن القائل هو المؤلف الذي هو مُتخصص في العلوم، والجيولوجيا؛ وأما (المثل الثاني) فيدل على إمكان الوصف، والسرد دون استعمالٍ للأنا، ومع ذلك يجد القراء فيهما المؤلف..

موقف المهاجم

ثم، وهذا هو الأهم، يتابع المؤلف وصفه، وسرده، وينتقل عن هذا الرصد للأمور إلى مهاجمة (مدام شوفلر)، فيقول:

- ولعل شبان حفلة الكازينو، وشاباته، وبعض شيبه، وشائباته بزّوا ببراعتهم تلك الليلة فرسان (الشارلستون) في العالم كله؛ ولا عجب، فقد أيقظت هاجع المدينة، تلك الفترة الطويلة من (تاريخنا)، مدام شوفلر، أفسق سيدة أرسلتها فرنسا إلى بلاد الشام، تساعد زوجها الحاكم المطلق على دولة اللاذقية في حكمه، وتوطد سلطته، وتعزّ سلطانه، وتتم حملة الخراب التي أعدت للبلاد؛ فما عجز عنه السلاح، قوضته مدام شوفلر على أيسر سبيل، بفضل ما تشيعه في النفوس، والضمائر من خراب- ، ص 164.

ثم يقول: *- كانت هلوكا متصابية، وحولها بلاط من الفتيان من قناصي الجاه، واللذة- ، وبعد أن يصف مباذلها، يقول: - قد عرفت هذه المرأة المثيرة، والأنثى الخبيرة (الرجل)، عرفته على حقيقته ضارياً من الضواري الأليفة، وعبد شهوة، وطالب متعة صغيراً.. ذلكم وحش الغابة الأكبر، فلا تعجبوا أن (ضللت) عن غابة الوحش، و (عدت) بكم إلى غابة الإنسان؛ إن في هذه الغابة من الآثام ما يضؤل أمامه إثم جرو الضبع، إذ ينقض على (نجود) ليغرس في أحشائها عواء جوعه.- ص 166.*

ففي هذه المقاطع يتدخل المؤلف مرتين تدخلاً مباشراً، وصريحاً؛ مرة حين يربط المسرودية بالتاريخ، تاريخنا؛ ثم المرة الثانية، حين يطلب من المستمع أن

لا يعجب أن ضمل، وعاد إلى الغابة الإنسانية، وآثامها..

اللغة العامية، وأساليبها

وفي الجزء (20) يتحدث عن قدوم صديقه الشيخ فؤاد، بسيارته العتيقة، إلى كوخ سعد، فنسمع:

– هرع سعد وخلفه أحمد.. وترجل الشيخ فؤاد من مطيته المفككة الأوصال، وقبل أن يبادر بالسلام، صاح: – عجلوا، اسقوها، قبل ما يفقسع المحرك..

قال سعد: – أمرك يا سيدي، من الأحمر؟. من الأبيض؟. جن؟. كونياك؟. شيري برندي؟. ثم التفت إلى أحمد، وقال له:

– رح هات لنا نقطتين سينزانو، هذي مثل معلمها، نجمها خفيف، ما تحمل الدعك..

صاح الشيخ فؤاد بلهجته اللبنانية الحلوة: – له، دخيل حريمك.. هي أو أنا؟.. إن سكرنا نحن الاثنين صرنا ببطن الوادي.. واليوم دوري، صار لي جمعة ما شربت..

قال سعد: وين راحوا ويسكيات البارحة؟.

قال الشيخ: يا خيي، شراب الليل يمحوه النهار.– ، ص 183.

**

ويقول في الجزء (27) يتحدث عن القيم في نظر سعد:

– حوادث التاريخ، كحادثات الجيولوجيا، ليس فيها من جديد؛ هنا تجري كما كانت تجري منذ آلاف السنين، تتسلى بوجه البسيطة تحويراً وتبديلاً، والأرض تبقى على ما نشأت عليه؛ وتلك تجري كما جرت منذ انطلق الإنسان على وجه البسيطة، وطبيعته واحدة، لا تكاد تتبدل.– ، ثم يقول:

– انخفضت عنده قيم، وارتفعت قيم؛ أما (المال) فقد خبر قيمته في عسره أشد مما عمل في يسره، فإذا هو شيء لا يدانيه في حياة الإنسان شيء، أغلى من الصحة، والولد، والروح، رب المجتمع العلي القدير، خلصت له النفوس، وانحنت له النواصي، وذلت الجباه؛ بل أضحى (الإنسان) هو (المال): – تملك عشرة تساوي عشرة– ، كذلك كانت تردد عليه أمه، أما هو فأصبح بإمكانه أن

يقول اليوم، دون إسراف، ولا مبالاة، معك عشرة فأنت عشرة، أنت السيد عشرة، السيد ألف، صاحب السعادة عشرون ألف، صاحب الجاه والسلطان والشرف المنيف، والظل الخفيف، الحبب النسيب سيدي مليون.» ، ص 247، وهكذا دواليك..

■■

■ الهوامش

1- تجد في كتبنا عن المسرح السوري تفاصيل هذه المشاركة، كما تجد في كتابنا: «أدب القصة في سورية» ، دمشق 1966، تحليلاً لروايات معروف الأرناؤوط في الملحمة العربية الإسلامية..

2- تجد في كتابنا: «الرواية العربية السورية» ، دمشق 1973، تحليلاً لهذه الروايات المختلفة، يستند وقتها إلى المنهجية النفسية..

3- القصة في سورية، لشاكر مصطفى، مصر 1958، ص 402.

4- عرضنا في فصل سابق آراء (باختين) النقدية، والأسلوبية؛ حيث يطلق مصطلح (أسلوبية) على تحليل القول الأدبي؛ ويطالب بإبراز (حوارية) هذا القول، أي العلاقات الاجتماعية التي تعكسها سياقاته، وخاصة مسروديته؛ ولذلك كان يطالب بأن تكون (الأسلوبية) أسلوبية اجتماعية، أي تتقوى الجانب الاجتماعي للإبداع الأدبي، وخاصة الروائي، انظر الفصل..

5- مفهوم (التدخل الروائي) مفهوم نقدي، ألسني، يتعلق بالتبئير الروائي، ويقصد تدخل المؤلف في الرواية حين يستعمل صيغة (المتكلم) في (تبئير خارجي) بصيغة (الغائب)، فيتحدث عن نفسه؛ أو حين يستعمل صيغة (المتكلم) في حديث من (التبئير الداخلي)، إلا أنه يتحدث فيها عن نفسه ملفوظياً، بمعنى أن ملفوظية النص كشفت هويته في (أنا السارد) عند من يعرفه.. انظر بخصوص (تبئير) الفصل السابق، هامش 5 و4..

6- وداعاً يا أفاميا، دمشق 1960، ص9 و105، 125، 134، 174، 195..

7- وداعاً يا أفاميا، ص 26 وما بعدها..

8- وداعاً يا أفاميا، ص 102، 105، 137، 142، 181، 187.

9- وداعاً يا أفاميا، ص 149، 164، 176 وما بعدها.

10- وداعاً يا أفاميا، ص 154، 168، 173، 197.

11- وداعاً يا أفاميا، ص 226، 242، 252، 262، 264.

12- بالنسبة إلى مكاشفة الرواية، وعلى الخصوص تعريتها الانتقادية، وأيضاً العادية للأشخاص، أثبت هنا ما كنت قلته في كتابي: «أدب القصة في سورية» ، السابق

الذكر، ص 196: – عند صدور رواية وداعاً يا ألمانيا في أواسط عام 1960 اعتبرها البعض من كتب الإثارة، والجنس، وفوجئوا على الخصوص للتعرية التي فيها.. وأذكر أني كتبت وقتها في نقدها، ولذلك أسجل عتابي على المؤلف الألمعي، والذي لا تمنعني صداقتي له من معاتبته على إباحيته، أو تعريته للأبطال، والأشخاص في الرواية؛ وليصدقني أن جهداً بسيطاً للعفة، والفضيلة أجدى على الأدب، والمجتمع، من مشاق المكاشفة، والتعرية اللتين في الرواية– ، جريدة النصر الدمشقية، العدد 4720، 28 تشرين الأول 1960.

□■□

الفصل العاشر

رواية هاني الراهب: الوباء

.كر الصديق (هاني الراهب) يوم مناقشتنا رواية: - الوباء- ، في اتحاد الكتاب العرب، بدمشق، أني سألته، بعد أن قدمت مداخلتي: - هل تظن أن هذا الذي تسرد، أو تصف هو الواقع؟.- ، فأجاب: - نعم في نظري هو الواقع- ؛ فهمس نفر من الحضور: - هذا خيال- ؛ وهمس آخرون: - هذا واقع ونصف- ، وعاد آخرون يهمسون:- هذا خيال ونصف- ..

وفي الحقيقة، قد تكون المسرودية التي أوردها (هاني الراهب)، بشتى أحداثها، وأوصافها، وتحليلاتها ذات أساس واقعي(1)؛ إلا أنها كما تقدمها الرواية مفارقة للواقع في العديد من النقاط، أو لنقل هي (واقع فني) مباين للواقع، سيما وأنها صراحة تعتمد على الخيال الأسطوري..

الغرابة، والمبالغة، والعنف

وإلاّ، فما هي هذه (الشير)؟.. - القرية التي لم ترسم على خارطة، ولم تذكر في كتب التاريخ.- ، ص 67، وص 79، والتي بعد أن يجعلها المؤلف تحتل الأنوار، والأعياد، ص 14، 88، 90 وغيرها، يقول أن أربعة أنفس فقط تملك تسعين بالمئة منها، ص 124؛ وأنه رغم الفقر الأبلق، والتعب الأبدي، فالجميع فيها راضٍ بالحياة، ص 211..

ثم عندما يضطر عبد الجواد، وأسرته إلى النزوح عنها مع النازحين، تصبح طريسق، ص 201، كما تصبح هي الخرافة، ص 203، والمقبرة، والجرب، ص 325؛ بنى اسماعيل فيها مدرسة، ص 268، وص 342، وكان البيت الكبير فيها من الطين، والطين ضد الحضارة، ص 365، والآن تطوق الأبنية الغابة فيها، ص 635..

ثم ما هذا (العبسي)؟.. - فلاح فقير، يبدأ من صفر- ، ص 435، يصبح عميداً مليونيراً، ينافس التجار بالصفقات التجارية، عدة صفحات؛ ولا ينفك من حوله، وخاصة أخوه (شداد) يقول: - إنه هو الدولة- ، أيضاً عدة صفحات؛ ثم نجده ينعت من حوله، بما فيهم زوجته فدوى، وأخته خولة بأنهم: - مسوخ- ، ص 601.

وما نوع هذه (الأسطورية) التي تملأ جنيات الرواية؟.. ولماذا الغرابة، والعنف، والمبالغة فيها؟.. لماذا الأخوة فيها، كما يقول كنعان: – أحدهم في اللوج، وغارق في المال، والآخر في السجن، وغارق في البؤس.– ، ص 541کر 556؛ لماذا الفقر، والبؤس عند شداد، واسماعيل، والغنى، والترف عند عبسي، ومحمد علي، عدة صفحات..

ثم لماذا (السفر برلك) في أواسط السبعينات؟. وهل حالة (شداد) إذا لوحق، وتخفى، وتشرد، وجاع، واضطر إلى التقاط كسرات الخبز على صناديق القمامة تعادل مجاعة السفر برلك أيام زمان؟..

ألسنا نرى أن التهويل، والمبالغة واضحين في ذلك؟..

وكذلك هما واضحان في أوصاف (زهرة) زوجة شداد، وبنت مريسم خضير؛ فبعد تشردها، وأخوتها في (الشير)، حتى انقطاع أخبارها هناك، تظهر مع أخوتها وأبيهم حسن الغفري في اللاذقية، فتلحق بهم وصمة أولاد حرام، ص 404... ولكنهم يقاومون بروح تقدمية يسارية، فيتحسن وضعها، حتى يكون موت شداد، فيجعل المؤلف وجهها (نبوءة)، ص 636، هو مع ذلك مشهد جميل، يبث الرعب، نفس الصفحة..

حقيقة الأسطورية في الوباء

إني واثق لو أن أمثال (رولان بارث) من الدارسين العلاميين الذين يحللون وقائع المجتمع، والأدب علامياً، وسمعوا من المؤلف حديث هذه (القريـــة)، وأهلها، لقالوا له دلنا عليها على الخارطة، حتى نصدق كلامك في أسطوريتها.. وسمّها لنا بمسميات الواقع، كا سمى (رولان بارث) الأشياء بأسمائها: العادات، الأزياء، السينما، الموزيكهول، الإعلانات، البفتيك، الخمور، أيام العطل، البروليتاري، الألعاب..

والمعلم (رولان بارث) هو الذي توسع بمدد ل مصطلح: – أسطورة– توسعاً اجتماعياً، علامياً؛ فأطلقه، كما هو يقول علي– كل مادة في العالم يمكن أن تنتقل من حالة الوجود المعلق، الصامت، إلى حالة الوجود المفتوح، الناطق، فيمتلكها الجميع، كما أوضحنا ذلك بتوسع في كتابنا النقد والأسلوبية، السابق الذكر..

ناهيك بأن (رولان بارث) ظل زهاء سنتين بين عامي 1954و 1956

ينشر في الصحف نقدات اجتماعية عن (البورجوازية)، أوهامها وزيفها، من زاوية تحليل (وقائع) العادات، والأزياء، والصحافة، وغيرها من (أشياء) المجتمع، والتي اعتبرها (أساطير قائمة)، والتي تبدو أنها بديهيات اجتماعية، معاشة، وبالتالي هي شيء طبيعي، صافٍ ونقي، في حين هي شيء تاريخي، وغير طبيعي، وأنها مزيفة، أو تحوي على زيف ما، يمكن ملاشاته، وفضحه..

وبالنسبة إلى رواية (الوباء)، فإن ما يستعمله (هاني الراهب) فيها من مصطلحات علامية، مثل أسطورة، وخرافة، وبطولة، ورمز، وعلامة، ودلالية، وغيرها يعكس تماماً المدلول الألسني العلامي للأسطورة، أي كما يقول رولان بارث: " الواقعة التي امتلكت قيمة اجتماعية، فصارت مفتوحة على المجتمع، ناطقة فيه بين الناس، فامتلكها المجتمع" و هو ما ترصده الرواية من زاوية ما تقول عنه أنه (تطور الجيل)، أو تغيير (بنية) المجتمع...

فالمؤلف يصور التحرر من عقلية الشير، ص 42ر 197ر 202ر 365؛ ثم يصور جيل الوحدة، ص 284ر 286، ثم جيل الثورة، ص 499ر 582، وانظر أيضاً ص 261ر 266ر424ر482ر 582 وغيرها.. وهو التطور الذي يرصده المؤلف عبر تجارب (أسرة فلاحية) من قرية هي كما يبدو، من جبال اللاذقية.. فكيف ترجمت ملفوظات النص الروائي ذلك؟..

وقائع النص الروائي

وحتى نكون موضوعيين نضع بين القارئ وقائع الترسل الروائي للمؤلف، وخاصة استعمالات مصطلح (أسطورة)، وسواها، حيث يقول:

1- *علي أيوب، وبدر، واسماعيل:" .. زينة شباب الشير، وشموس الأربعينات من القرية، ومنذ الخمسينات صاروا (ملكاً مشاعاً) لوعي قرية لم يذكرها تاريخ، ولا وضعت على خارطة" ، ص 76.*

2- *عن ضرب بنيع خضير لعريف الدرك الذي حاول خطف الديك منه:" أتقنت رواية الحادثة اتقاناً يندر عند الحكواتية، وظهرت رواية شبه موحدة، إذ صار أنذاك (أسطورة) متغيرة في القرية" ، ص 142.*

3- *عن مريم خضير، في مرضها الأخير، أن عينيها كان فيهما " بريق منطفئ، متقد، بفعل مشاعر لا يدركها إلا الله؛ وهو انطفاء نهائي لـ (أسطورتها)" ، ص 217؛ ثم يقول: " لكنها لم تمت هذه الأسطورة*

المتفجرة، قد لاتموت أبداً، ربما لأنها استوطنت، ربما لأن لها معنى لا يموت- ، ص 218.

4- قالت خولة لنفسها: - ها هي ذي مريم خضير (الأسطورة)، الشيطانة، الرائعة، القاتلة، الزانية، المسلولة، المسكونة، الساحرة، بسمة الأصيل، مشجب الليالي، بئر الذنوب، سيدة العلبة، الصفراء كالشمع- ، ص219ز 220.

5- عن اسماعيل السنديان- .. (الأسطورة) الطائرة، الأمنية المستحيلة لبنات الشير، المعنى الخرافي الذي هز المنطقة بمفاجاءاته يصيبه (فالج)- ، ص 301؛ ثم أوائل عام 1959 استعادت خولة حلماً خرافياً اكتمل باسماعيل- ، ص 302.

6- العميد (عيسى) يقول لأخته خولة التي يؤنبها ضميرها أنها دعت على خطيبها يونس بالموت، فمات: - ألست فلاحة بلهاء، عقلك كله خرافات- ، ص 197، - كل من ينتهك الحرية يجب أن يموت، وأنت طالبت بحق طبيعي، أن تكون لك حرية الحب؛ والقانون (لازم يكون المرجع)، لا الأساطير، ولا غيرها- ، ص 199، وانظر ص 431..

7- تذهب خولة إلى أن - هناك سراً لا تفهمه تسبب في عقمها، وأن (السر) زال، فلا بد للأفضل أن يجيء، وغمغمت: (الحياة كلها أسرار)- ، ص 282؛ ثم- تناولت إفطارها بلذة منتشية، الخبز أيضاً (سر) من الأسرار؛ تدور الحياة، والفصول، كي يخرج من التنور، رغيف خبز- ، ص 282 أيضاً..

8- عن خولة- .. دربها، وصديقتها، كان درباً سارت عليه المرأتان نحو صداقة، هي أيضاً كانت سراً من الأسرار- ، ص 283؛- ثم.. كانت قد رأت في سنوات العقم حكمة علوية، وها هي ترى في حادثة الحمل حكمة أعلى، سراً! إن الحياة جميلة بأسرارها! فكيف تفسر هذا؟! أليس هذه كلها (دليل) عناية فائقة؟- ، ص 283، وانظر ص 340.

الحياة، والمعتقدات، والسلوك

9- آل العز يقتلون أولاد (الشيخ السنديان) العشرة أمام عينيه، فلا يتحرك،

بل يقوم يتزوج، ويرزق بولد، يأخذ بثأر أخوته بعد أربعين عاماً، ص 12و13.

10- عبد الجواد، حين ينزح إلى المدينة، يترك أحد أبنائه عند الجسر للموت، ص 17؛ ثم أحمد الغفري يترك أحد أبناء مريم خضير عند مرضها، قرب خيمة الغجر، ص 152..

11- الجدة تعصي أمر زوجها السنديان، فتعمى.. ثم تطيع أمره، فتشفى، ص 197؛ وخولة تدعو على خطيبها الذي لا تريده بالموت، فيموت لتوه، ص 190.

12- ثم مشاهد الاحتفاء بالعمل البطولي، ص 81، مثل قتل حية أو زحزحة صخرة، أو ضرب بديع للعريف، صفحات متفرقة؛ وحده (بدر) كان أبطأ أصدقائه إلى الوصول إلى الخرافة، ص 82.

13- اسماعيل يقول عن (بدر) – هو السر، هو إنسان بلا سمو، ولكنه قادر على الحب؛ أما هو المحلق في أجواء عليا، المتأفف على الحياة، فقد أنزلته كيمياء مريم إلى منخفض لا قبل له به، وجعلته غريباً عن الطبيعة، غريباً عن الأعشاب البرية، والحساسين، ونسمات الصباح الندية– ، ص 109.

14- شكيب الغفري زوج خولة، هو جزء من بدلته، لا جزء من الطبيعة، ص 221؛ ثم مسلسل (التعجن) في المأكل، والمشرب، والملبس، والأثاث، والنزهات، والسهرات، والتمتع بالحياة، خاصة عند خولة، شداد، عبسي، صفحات متفرقة..

15- تقول الرواية عن (مريم خضير) أنها لنقاوة بشرتها، كان الماء الذي تشربه يبين من حلقها، ص 52؛ كما يقول إن الصلاة في الشير تقام تحت شجرة، قطرها مئة خطوة، يمتلكها آل خطاب، ص 37..

16- يقول بديع خضير لأخته مريم:– أن الزانية مقدسة، أنت تهدمين المزارات النتنه من عقولهم؛ هذا كلام كبير، ولكنه لا شيء، وحولي هذه المسوخ.– ، ص 136.

17- رصاصة تنطلق من مسدس شكيب الغفري، وتجرحه، تجعل منه بطلاً ينتحر من أجل حبّه لخوله، ص 219؛ ثم شداد الذي يحتفل للتحقيق معه يصبح بطلاً ص 58، وانظر ص 414و551..

18- زوجتا (عبسي)، و (شداد)، فدوى، وزهرة؛ الأولى تقول: – اقعدي مثلي مع الصديقات، والعبي الورق، واحكي عن القمار، وآخر

الموديلات، وآخر رشوة، وآخر حفلة.– ص 455؛ والثانية تلازم أخوتها الموصومين بأنهم أولاد حرام، ص 401، وتضييع النهار من أجل اللقمة...

السلوكات كعلامة ودلالة

العنف، والغرابة، وأيضاً المبالغة كلها ظاهرة في هذا الرصد الجيلي الذي يرصده المؤلف لأحوال أسرة فلاحية من الشير؛ بحيث أن (السلوكات)، والتي ظلت محل اهتمامه، تتحدث من نفسها عن شخصيات أصحابها؛ ثم، وهذا هو الأهم، ليس في (الوباء) لوحات بورتريهات للشخصيات، تقوم على تكامل السرد، والتحليل، والوصف، والتفنيد؛ وإنما هناك أمشاج من سلوكات ظلت هي العلامة، والدلالة..

وحقاً، إن عالم الوباء عالم التناقضات، إذ تتقابل فيه المكابدة والشقاء مع الخلود إلى الراحة، والدقة، وعلى الخصوص على شتى المستويات حتى في أحوال تبدل الأحوال؛ إلا أن سياجات هذا العالم هي (التعرية العلامية)، أي أن المؤلف يريد أن يقول شيئاً من الوقائع التي يرصدها؛ ألوان مظاهر هذه التعرية متعددة؛ فهناك (المظاهر العقائدية)، ويمثلها الاصطدام بين العميد عيسى، وأخيه شداد؛ ثم (المظاهر الاجتماعية)، ويمثلها تبدل الأحوال ثم التعجن في الوجود الحسن..

**

إن العميد (عبسي) يوالي الدولة، في حين أن أخاه (شداد) يعاديها؛ والاصطدام بينهما يكشف عن ما يسميه المؤلف بـ (الوباء)، أي التلوث بجرثومة فتاكة.. هي العلاقة مع الدولة، والتي يصفها العميد (عبسي) بأنها متغلغلة في كل شيء، في كل جهة كشعاع أخطبوطي، ص 542.. إن العميد (عبسي) في تطويره علاقته بالدولة، يمثل (الدولة) بأخطبوط ممتد الذراع، كالشعاع الذي يصبح في كل لحظة فتاكاً؛ أو بجرثوم يعشش في الفؤاد عنده في كل لحظة أمكانية الفتك، ص 542؛ وذلك هو (الوباء)، وتلويثه، وهي المرة الوحيدة التي يستعمل المؤلف فيها مصطلح وباء في الرواية...

ثم إنه بفعل أن المؤلف حصر الجانب العقائدي في محاجات كل من الأخوين عبسي، وشداد، وصارت الأوصاف إلى هذه (الموشورية)، أي النظر

إلى ظواهر المجتمع، تارة بعيني (عيسى) العميد المليونير المحظوظ، وتارة بعيني (شداد) العامل اليساري الفقير، وزوجته زهرة(3).. إن هذه الموشورية الأسروية عاجزة عن اعطاء فكرة عن المجتمع، وتطوره؛ لأنها للتو تصدمنا بذاتية الأفراد، وحظوظهم..

أن (الأسرة) رغم أنها كالدولة سياج طبيعي للحرية، وإمكانياتها؛ إلا أنها، وحدها لا تعطي فكرة(4) عن (بنية المجتمع)، وتطورها؛ ناهيك بأن مفهوم (هاني الراهب) عن (علاقة) الفرد بالدولة مفهوم مغلوط، وناقص؛ إذ يجعل هذه العلاقة بمثابة جرثومة وباء فتاك كما رأينا؛ في حين على العكس تماماً، إن (الدولة) هي بالأحرى (الذات الكبرى) للمواطنين كافة؛ والعلاقة معها تظل علاقة حرية، وتراحم، وعقلانية، وبالتالي تظل بريئة من الغل، والقهر..

الجانب الاجتماعي

وأما الجانب الاجتماعي، فقد انصب على مشاهد (تبدل الأحوال)؛ ثم مشاهد (التعجن) في المأكل، والملبس، والمشرب؛ وقد ظهرت الغرابة، والمبالغة عليها كافة.

فمثلاً، بخصوص تبدل الحال بالآغا الاقطاعي (حسن الغفري)، فإن الرواية تذكر أن أملاك حسن الغفري – لا تغرب عنها الشمس– ، ص 92، وتكفي لأن يعمل فيها جميع آل الغفري، ص 53؛ وأنه طوف فيها (ريم خضير) على الفرس من الصباح إلى المساء حتى أدرك نهايتها، ص 162.. إلا أنها تبددت في سبيل إرضاء مريم خضير، وكسبه حبها، ثم تبرئتها من جريمتها، فتسول الآغا، وراح يشحد هو وأولاده، وتشردوا مدة حتى ظهروا من جديد في اللاذقية..

وهناك أيضاً الوقائع عن (المشيخة)، وتبدل أحوالها؛ فالرواية تنوه بأنها كانت لسنين طويلة لآل السنديان، والذين هم في نفس الوقت من كبار الملاكين، – وأملاكهم على حد الرؤية من سطح جبل الشير إلى البحر– ، ص 11؛ ومع ذلك ها هي الأيام تضطر عبد الجواد إلى الهجرة إلى اللاذقية، حيث يعمل خياطاً زهاء عشرين عاماً، ثم يعود إلى الشير؛ حيث ييأس من منافسة ابن عمه ابراهيم له على (المشيخة)، والحصول على ثقة الفلاحين، ص62، ومع ذلك يولم للناس، ويظهر بمظهر العالم الفقيه..

وأما دار المشيخة نفسها، أي البيت الطيني الكبير، فالرواية تقول إن الشيخ الأول جعله إشارة ضمنية إلى خلافته، والشيخ الرابع ضم إليه بيوتاً لصيقة للنوم العائلة والضيوف، والشيخ السادس جعله أقرب إلى دار حكومة، ومضافة يقصدها الفلاحون من ثلاثين قرية مجاورة، ص 26؛ ثم مع الحرب العالمية الأولى يتكشف شيخ السنديان في (صومعة) تقول الرواية أنها موجودة في شمال الشير، ص9، فيكون اعتكافه بمثابة دليل على تقربه من الله، وسموه الروحي، فتنزل عليه (قصعات) الأكل من السماء، ص 10و ص 14..

المبالغة ظاهرة في جميع هذه المعلومات، وبعضها فوق واقعي، وفوق طبيعي؛ ناهيك بحديث الكرامات الخارقة التي تظهر على أيدي هؤلاء الشيوخ، ص 186- 188؛ الأمر الذي ترك أثره في الرواية، والتي ستلهج المرة تلو المرة بالتنبؤ، وكشف الغيب، وقضاء الحاجات، ومداواة الأمراض وما شابه..

التعجن في التمتع بالحياة

وأما (التعجن) النفسي، والاجتماعي الذي للتمتع بالحياة، ونعيمها، والسعي إلى تحسين ظروف العيش، ثم العمل على تحقيق السعادة، والقيام بالنزهات، والمشاوير، وإحياء الليالي الرومنطية، فحديث ذلك يملأ جنبات الرواية..

هذا النعيم متيسر للعميد (عبسي) المليونير المحظوظ، وزوجته فدوى بنت الغنى، والجاه؛ ولكنه مفتقد من الآخرين؛ ومع ذلك، ظل (شداد) العامل الفقير البائس ينشده، وهو يطمح إلى حياة سعيدة، هانئة، كما ظل يقول؛ المهم، هو أن الرواية ظلت تؤكد على (الوجود الحسن)؛ والوجود الحسن هو في حد ذاته، كما يقول (بارث) أسطورة..

إن رواية الوباء رواية اهتمامات يومية(5) إذ أنه ليس فيها (نضالية)؛ والثورية فيها مجرد كلام؛ ولذلك استنفدتها تفريات السلوكات كما قلنا، بحيث ظلت القضية الأساسية فيها هي قضية (الوجود الحسن)؛ بون ايستري إذ أن الوجود الحسن حتى عند بارث هو العلامة الأسطورية الحديثة.. فهل نعجب أن أبطال (الوباء) كلهم تقريباً لا يعملون بالسياسة، بما فيهم العميد (عبسي) الذي يقول أن مصلحته هي في خدمة الدولة، كما مر بنا، في حين أن كل همّ (شداد) هو الحياة الهانئة، ص 402و485و556 وغيرها..

يضاف إلى ذلك أن استهلاك نغمة (المتفوق) عند العميد عبسي، وهو

استهلاك لهذا التعجن، إذ ظل شداد، وأخوته يرددون أن عبسي هو الدولة، ص 283، 418، 501، 509 وغيرها؛ في حين أن عبسي عاجز عن التوسط لأخيه شداد، عاجز عن أن يطلقه من اعتقاله، ص 520، 540..

وأما (شداد)، والذي صار يتردد على بيت حسن الغفري، عندما ظهر مع أولاده في اللاذقية، فقد ذهب يتساعد معهم، ثم تزوج (زهرة) بنت مريم، وكانت تحمل أفكاراً يسارية، فتأثر بها، ولم تساعده الحياة ليكون أكثر من عامل ميناء، ناهيك بأن عمله مع اليساريين أوصله المهالك.. لقد كان همّ (شداد) هو الحياة الهانئة؛ وقد كان يقول إنه: – يريد مجتمعاً رومنتيكيا، فيه ناس يضحكون، ويلعبون، ويشبعون– ، ص 402؛ ويقول أخوة (عبسي) فيه، إنه: – عامل عنده من الطبيعة رومانتيكية مهزوزة.– ، ص 329..

حدود أولية للرصد العلامي

ومن هنا الانطباع أن هذا الرصد الجيلي لأحوال أسرة فلاحية، والذي نجده في (الوباء)، هو (لعبة روائية) وزع المؤلف أدوارها على (واقع فني) راح يتخيله، ويطعمه بالأسطورة.. ولذلك ظلت الحالات التي سرد عنها، أو حاول تحليلها، ووصفها، (حالات فردية) كلها العنف، والغرابة، ولا تنصف التطور الاجتماعي الفعلي الذي تدعي رصده..

وبنتيجة ذلك، تراجعت مسروديتها، بكل صور رصدها، إلى المستوى الأدبي، البلاغي، وتراجعت علاميتها الأدبية إلى مستوى التخييل، والتهويل(6)، إلى جانب أن (الرصد العلامي) فيها هو نفسه محدود، ومحصور في حدود مصطنعة، وأولية؛ وفيما يلي الدليل:

**

أكدت الرواية على التعجن الحياتي في (الوجود الحسن)، والتنعم بالمأكل، والملبس، والمشرب، والنزهات، والسهرات وما شابه؛ ثم اعتبرت الويسكي – معصية الأكابر– كما يقول اسماعيل، ص 389 وغيرها(7)، إلا أنها نسيت ظواهر أكثر دلالة على التطور الاجتماعي الحديث في سورية، ومنها:

أ– (اقتناء الكتب)، وبالتالي القراءة، والتثقيف بشكل عام؛ فأنا أعرف العديد من المدنيين، والعسكريين ينفقون آلاف الليرات على شراء الكتب، بما فيها الموسوعات الفخمة، يتثقفون بها، ويحلون مكتباتهم؛

وتجد في رواية مأساة ديمتريو– ، لحنّا مينة، ما يشبه الأسطرة للثقافة، والتثقيف في شخصية المتبحر والدراجة..

2- *(حسّ الرياضة)، وبالتالي اللياقة البدنية، وهما أيضاً علامتان للأسطورية الحديثة في سورية، حيث يتسابق العديد من الشباب، والشابات إلى ممارسة الرياضة على اختلاف أنواعها، في حين يلوه (هاني الراهب) في إشارة عابرة بأن فدوى كانت لاعبة كرة السلة؛ وتجد في ثلاثية – حكاية بحار– ، لحنّا مينة شبه أسطرة لرياضة السباحة؛ في كون بطلها يعمل مدرّب سباحة.*

3- *(الديكور المنزلي)، ومنه تزيين المنزل بالنباتات النادرة، والأصص الجميلة، وهو أيضاً من أساطير مجتمعنا الحديث، تعيشها الطبقة الغنية، والمتوسطة؛ في حين أنه باهت الصورة في الوباء، بل لا أثر له فيها؛ وتجد في رواية – طائر الغار– ، لقمر كيلاني صورة زاهية وموفقة لهذا الحس، وغيرها..*

4- *(جمع التساجيل) الموسيقية، والدينية؛ وكان مفروضاً أن نجد في رواية الوباء تنويهاً بجمع تساجيل القرآن الكريم على الأقل، سيما وأن الأسرة التي تصف أسرة مشيخة؛ إلا أن الرواية سكتت عن ذلك، وتتحدث فقط عن الصندوق القديم، صندوق السمع دون طائل؛ و تجد في رواية – الحنظل الأليف– صورة قريبة من الأسطورية، يسجلها وليد اخلاصي عن حسّ الشباب المثقف للتساجيل، وهكذا دواليك..*

■■

■ الهوامش

1- قسّم هاني الراهب روايته إلى أربعة أقسام، جعل لكل منها عنواناً؛ هي على التالي: القسم الأول، وعنوانه (الشمس تغرب)، ص 9– 157، وهو مخصص تقريباً لعبد الجواد، وتنقله بين التنير واللاثقية؛ والقسم الثاني، وعنوانه (الخبز والحرية)، ص 161– 329، وهو تقريباً مخصص لخولة بنت عبد الجواد، زواجها وطلاقها؛ ناهيك بأنه القسم الوحيد الذي يحوي على أربعة أجزاء 1، 2، 3، 4، ويقوم على الاسترجاع للذكريات، والارتداد القهقري إلى الماضي، إذ تنطلق مسروديته من نقطة النهاية، أي من ساعة طلاق خولة من شكيب؛ ثم القسمان: (القسم الثالث)، وعنوانه (الميراث)، ص 323– 592، و (القسم الرابع)، وعنوانه (سفر برلك) هما معايشة حياتية للظروف، ويجلون العديد من الجوانب النفسية، والاجتماعية، والأيديولوجية للأبطال؛ والرواية بمجموعها تقوم على الرصد الجيلي الأسروي، وتركز على مشاهد الحياة اليومية، وسلوكية الأبطال...

2- وأظن أن ذلك راجع إلى أن الرواية حصرت رصدها، وتحليلاتها في حدود (أسرة فلاحية)، كما حصرت محاجتها الأيديولوجية بين أخوين، أحدهما مليونير محظوظ، والآخر عامل فقير بائس... يضاف إلى ذلك أنه ليس في الرواية (عمل ثوري، ولا أبطال مناضلون؛ وأن (الثورية) التي فيها هي عبارة عن (ثرثرة مواقع)، مثل التي للأغنياء والفقراء، أو التي للملتزمين، والفضوليين؛ كما أن المحاجة الأيديولوجية فيها محاجة حديث عابر، وهي أيضا مسالمة، وليست محاجة صراعات نضالية إيجابية، أو صراعات عمل ثوري معين. تحتمه الفترة التاريخية وظروفها...

3- ولذلك ظهرت شخصيات الرواية كأنها (حالات فردية)، هي رغم ما فيها من تجريد، و تستطيع تمثل نفسها أكثر مما تمثل طبقة بعينها!! كما ظهرت الحوارات مثل ثرثرات خاصة، انظر مثلاً حديث (زهرة) لفدوى، ص 481، ناهيك بأن الحوار بين (سوسن) بنت العميد عيسى، و (حيان) اليساري ابن خولة سجل بنفس أساليبه العلمية، ومفرداته المبتذلة من القول، ص 421.

4- فمثلاً يقول العميد (عيسى): - اثنتا عشرة سنة من عمر (الثورة) غيرت وجه سورية الاقطاعي بالكامل؛ رغم أن الأعماق لا تزال في حاجة إلى هزة ثورية أخرى؛ ولكن إذا قطع الأبناء المسافة التي قطعناها، فسورية صائرة إلى مصاف أرقى دول العالم- ، ص 366.

في حين في المقابل يقول (شداد):- الذي يبلبل عقلي، ويطير سكينتي، أن ترى الناس يضحكون على أنفسهم؛ لأنه لم يتغير شيء؛ بقي الغني، وبقي الفقير، وصارت الحال أسوأ! الكذب، والاستغلال، والاضطهاد، والبؤس هي التي تنتصر.- ، ص 484، الخ..

5- كل ذلك رجح عندنا أن (الوباء) رواية انتقادية، يتداخلها الخيال الأسطوري؛ وأن الحس الانتقادي فيها أساس، ويتحكم برصدها، وتحليلاتها بصرفها جهة التعرية، والهدم؛ مما باعد بينها وبين تحقيق شأو في (الأسطورية)! على العكس، فقد تراجعت بشتى مقوماتها إلى المستوى الأدبي، البلاغي، وظلت واقعاً فنياً يمازجه التخييل، والأسطورة.

6- وذلك أن الكشف عن صلة (الأسطورة) بالأيديولوجية، هو الكشف عن الجانب النفسي، والاجتماعي الذي وراء ميل الإنسان إلى أن يحيط الأشياء بهالة من (التقديس)؛ وبالتالي الكشف عن الصلة التي بين الواقع، والقيمة، والأيديولوجية، والأسطورة هي شيء واقعي، فعلي، ومتميز تماماً عن (الخيال الأسطوري)! الأسطورة واقعة مموهة نفسية، واجتماعية فرصتها ظروف حياة معينة، وأيديولوجيات معينة، ولذلك هي تتطلب الدراسة، والتأويل؛ في حين أن الخيال الأسطوري وهم، ولا يحتمل مثل هذه الدراسات، والتأويلات...

7- وبخصوص تداول المشروبات، والولع بها، وخاصة الويسكي - معصية الأكابر - ، كما يقول اسماعيل ص 389، انظر ص 364، 374، 376، 379، 381، 382، 385، 389، 411، 412، 423، 425، 427 وغيرها..

❑■❑

الفصل الحادي عشر

رواية عبد النبي حجازي: المتألق

رواية: المتألق - ، لعبد النبي حجازي سبر قطاعي، نفسي واجتماعي، لتجربة غسل العار، يقوم به البطل الشاب (جميل بن حسني الطرة)، وهو بورجوازي ابن خدامة، يروي بصيغة (المتكلم)، وعلى شكل تداعيات، وحديث نفسي، خبر علاقته مع زوجته التي تخونه مع عشيق لها، ويستطيع أن يضبطها مع عشيقها بالجرم المشهود، فيرديهما قتيلين برصاص مسدسه، ص 6، 7، وص185.

كيف نحلّل الرواية الحديثة التقنيات

الرواية من النوع الحديث الذي يصطنع التقنيات الحديثة؛ إذ أنها تقوم على (التفتيت) للحدث، وأيضاً للتحليل، والسير مع التداعيات، والحديث النفسي للبطل؛ ناهيك بأنها من أولها إلى آخرها تجري بصيغة (المتكلم)، أي أن فصولها الأربعة عشر تظل في حدود (التبئير الداخلي)، أي الذي يحكي فيه البطل حكايته...

وإذا كان (تصوير) الأبطال، والمجتمعات لعب دوراً أساسياً في الرواية التقليدية، مسروديتها، وأسلوبيتها، وسواء في (رواية الشخصيات)، التي تقدم لوحات عن أناس معيّنين في المجتمع، أو (رواية الأحداث)، التي تسرد عن أحداث بارزة من الحياة، هي تشفعها عادة بوصف ظروف الحياة، فماذا نقول في مسرودية المتألق، الحديثة التقنيات؟..

الرواية في واقعها أحاديث نفسية، وتداعيات لشاب يكابد مرارة (الدُونيّة) التي لوضعه كبرجوازي ابن خادمة؛ كما يكابد مرارة خيانة زوجته له، ثم ينتهي الأمر به إلى قتلها، وعشيقها؛ ومع ذلك هي مليئة بالتحليلات، كما أنها تحاول الارتباط بالزمان والمكان، لكنها متحررة في ترسلها الروائي..

ومن هنا السؤال الذي يهمّنا، ويهمّ الدارسين: - ماذا في معايير (النقد الألسني) من منهجية لإنصاف هذا النوع الحديث من الروايات؟. وهل يجوز الاقتصار على تحليل لغتها، خاصة أنه لوحظ عليها استهلاك الصور فوق الواقعية، أو بروز بعض المفردات ذات إيحاءات تعبيرية، وقرآنية..

منطقية السرد، زمان ومكان

ليس في الرواية (تقويم) لضبط تقدّم (الحدث) فيها في الزمان؛ ولذلك هي تقريباً دون زمان؛ إذ أن تحليلاتها، ومسروديتها عامة تراوح باستمرار في مكانها على شكل تقاطع للمشاهد، أو بوحيات وتوهجات، هي بالأحرى، أمشاج زمان معاش في الحاضر، أو زمان هابط من الارتداد إلى الماضي، كما تتشكل التداعيات، والأحاديث النفسية فيها...

وأما مضامين هذه التداعيات، والأحاديث النفسية فهي بقايا ذكرى (الانهزام) الذي يعيشه هذا الشاب، وبالتالي هي (العطالة) التي قذفت به إلى نكوص من اختيار موهوم للعزلة، ثم لايقوى على الاعتزال، ويعود إلى العالم، فيغسل عار زوجته.. وترسلها بالتالي ظل يقارب (البوح) المباشر(1) القريب من المذكرات اليومية، وأيضاً الحديث النفسي...

ولذلك خلت الرواية من الزمان الروائي الذي يتسلسل فيه حدث معين(2)، وكذلك هي بدون بنية، وترتد إلى اللابنية التي لعلاقات (توهج جدلي) من: – المتألق/ الكمود– ، و– العطالة/الطموح، و– الاندماج في العالم/الخيبة من الواقع– ...

وأما (زمان العالم)، فإنه ينحسر إلى إشارات عابرة إلى الأحداث الكبرى التي انفعلت بها نفس هذا الشاب المهيض الجناح، المغموز في نسبه، والمنبوذ من المجتمع، مثل الانفصال، أو ثورة آذار، ثم حرب حزيران، ثم موت أبيه، تجدها هنا وهناك كشيء من عطالته: – عندما أعلن الانفصال أحسست أن الوحدة تنسلخ من دمي– ، ص76؛ – قتلتنا النكسة، وأنا ألغيت العالم بمحية من رأسي، وكانت عطالة، تعني تفاهتي، وعدم جدوى وجودي– ، ص177، وانظر ص113، 114.

مع الاعتبارات الألسنية

المعلم (رولان بارت) ينعت هذا النوع من الروايات الحديثة التقنيات، بأنها – رواية مسطحة– ، أو – رواية تسطيح– ، بمعنى أنها دون (سماكة)، وأن أبطالها دون (حجوم)، وأن الموضوع فيها (مفتّت)، يقول رولان بارت– الموضوع فيها مغتال– ، أي مقتول، وكل اهتمام الروائي فيها رصد المواقف، والسلوكات كأشياء، اكتشفها البطل إذ يعانيها، ويعبر عنها، أو يعرضها المؤلف

في ذاتها بنفس شيئيتها..

ومن هنا اللمسات الوجودية التي تصير تعكسها الملفوظات عن مضامين المواقف؛ سيما، وأن هذا النوع الحديث من الترسل الروائي لايحاول رسم (لوحة) لشخص، أو وصف (ظرف) كحدث، وماشابه؛ وإنما هو يعمل لرصد (مواقف إنسانية)، هو يرصدها في ذاتها، إعلاماً منه بوجودها؛ وهي في الرواية مواقف مشوبة بالعدمية الصريحة...

التحليل إذن (تحليل مواقفي)، طوراً هو يتابع حاضراً متأزماً، وطوراً هو يتقهقر إلى الماضي يسترجعه بكل عقده؛ وإذا كان من طبيعة السرد تقدمه في الزمان، فهنا لايوجد (سرد)، بل هناك (بوح)، هو هذه الكتابات التي هي من نوع (العرض حال) الوجودي تقريباً...

ومن هنا أصالة الرواية في أنها استطاعت في حدود (بوح ذاتي) متفكك، محموم وفي الوقت نفسه منهزم، أن تحمل مقاصدها إلى القارئ، بإيصال أدبي، فني على درجة عالية من الإتقان؛ فتصور (البراءة)، وهي تحاول التكيف السلوكي، والروحي مع قيم الصلاح، والازدهار، أو كما يقول البطل مع (التألق)، والمواجهة للعالم، ومشاكله، ص183؛ ثم لايكون ناتج التكيفات غير الإقدام على غسل العار، وتنفيذه... والرواية بالتالي (صيحة أيديولوجية) في التنبه إلى واقع مجتمعنا، وتطوره، وإلى واقع البراءة فيه، وواقع الطموحات إلى الخير، والحق، والعدل، والجمال..

البطل في تفككه الذاتي والحياتي

إن (جميل بن حسني الطرة) شاب مفكك، معقّد، ومعضل، تتهاوى نفسه على شكل (انهزامات، ونكوصسات)، يحاول الاعتزال، فيفشل، ولا يقوى على الاعتزال، فلاهو انطوائي، ولا هو انبساطي، وإنما هو (ممزّق) يعاني آثار الازدواجية التي لوضعه المهين كبورجوازي ابن خدامة؛ وجاء معظم تحليلاته في سياق عبارة (أجدني كذا)، أو عبارة (أنا الآن كذا)...

- *أنا خليط ليخترق النقاء، رأيت نفسي في المدرسة ابناً حقيقياً لحسني الطرة، وفي موقع طبقي الحال؛ وأنا في البيت ابن خدامة مجهولة، محتقر، ومستصغر الشأن.- ، ص63.*

- *أنا أعرج، فيّ عاهة لاصقة، فمن جهة التقليديين مطعونٌ في نسبي لأمي،*

ومن جهة التقدميين مطعون في جهة انتمائي لأبي، أنا أعرج من كل وجهات النظر القائمة.- ، ص93،94.

لقد طمح (جميل بن حسني الطرة) إلى (التكيف الاجتماعي) بشتى أشكاله، في البيت، وفي العمل، وأيضاً في الاشتغال بالسياسة، أو الانتساب إلى حزب؛ ولكن في كل مرة يتهاوى لدونيته، انظر على الخصوص ص4، 56، 91، 101؛ ومن هنا آثر العزلة، وأعطى نفسه لها دون جدوى؛ ثم عافها، واندفع ينتقم لنفسه(3).

- *إذا كانت عزلتي تعني اختياري الطبيعة إن طوعاً أو كرهاً، فمعنى ذلك أنني لا أتحدى شيئاً، ولا أخرج عن النواميس، وغايتي من الأساس تحدّي الطبيعة الاجتماعية بالعزلة، والتمتع بتمام العطالة.- ، ص89.*
- *أريد أن أتحرر من عقدة الذنب المطلق الذي أعاني منه، باعتباري واحداً من الناس؛ أريد أن أتحرر من توجهات، وردود الأفعال؛ فأغدو مثل شجرة في الأرض الخلاء.- ، ص110.*

إلغاء العالم

لقد طمح إلى إلغاء العالم، والنسيان؛ إذ العالم في نظره علاقة يمكن أن تقطع، شيء يمكن محيه من الرأس كما هو يقول، شيء يمكن أن نتحلل منه، ويتحلل منا، ص64، 85، 98، 122، 177 وغيرها...

- *أكره هذا الليل الذي أنا فيه.. ولكنني أرى ماحولي عن كثب... أنا في النهار.. ماهذه اللوثة؟.. ألست في عزلتي هذه سراً مخفياً.. إنه إلغاء العالم خلف الظهر- ، ص85.*
- *أما عن الزمن فسأبدأ بفقد اتصالي به، إنه لايعنيني في شيء، ولاشأن لي في موقع يوم جديد من الأسبوع، أو من الشهر، أو من السنة.- ، ص17.*
- *بدأ الزمن يختلط في حافظتي، ووعيي للماضي يرتجّ، ويحفر في نفسي،. أما المستقبل فضبابي، وعندما أصل إلى الذروة، وأفقد حاسة الزمن أصل إلى تمام العزلة، والعطالة الحقيقية.- ، ص110.*

إنه مفككٌ بين البراءة، والأصالة، والنبل، وبين الدونية، والحقارة، والهوان؛ وذلك لأنه في (قلب العالم)، بدليل أنه ينوه بين الفترة والفترة كما رأينا بإبرز

الأحداث حوله المتعلقة بزمان العالم...

ولكن إذا دققنا في بقية التداعيات نجد التنويه بحفلات والده الخطابية، ص59؛ ثم أحوال الأحزاب زمن الوحدة، ص70، 72؛ ثم الانفصال ص76، وتعاون والده مع الفرنسيين، ومع الانفصاليين، ص95- 96؛ ثم التنويه بأيام الوحدة، ثم بأحداث عام 1961، وعام 1963، وعام 1966 ص113، وص 159؛ ثم حرب حزيران والنكسة، ص173، ثم العمل الفدائي، ص177...

التألق والعطالة

تميزت في الرواية مفردات تعبيرية، يمكن اعتبار تأكيد المؤلف عليها، من باب التأكيد لجرس الديباجة، والتي هي ديباجة (بوح مباشر) لتمزق بين الانطواء على النفس، والانبساط في الخارج؛ كما يمكن اعتباره مخطط معدولية تكشف عن العطالة التعبيرية للخطاب اللغوي بشتى لحظاته الروائية..

فمثلاً، إن كلمة - تألق- مطاوع من ألق؛ وتفيد حسياً تلألأ؛ ولكن معنوياً تفيد التوهج الذاتي بإمكانياتها؛ وفي السياق الروائي هي بالتالي تأخذ معاني تكشف عن اللحمة الصميمية التي بين (الوجود الذاتي)، و(الوجود الموضوعي)؛ وإن الإنسان ليس فقط أنانية يمكنها التوحد؛ وإنما هو (وجود في العالم) يحتم عليه مواجهة العالم...

فمن جهة التمتع بالوحدة، تصبح الكلمة تفيد أن (الحضور) بقضّه، وقضيضه من قوامها:

- مازلت قلقاً أن يكتشف عزلتي أحد، فيعكر مزاجي في تحقيق التألق المنشود- ، ص7.

رغم إنها تفيد في الرواية في الأساس الراحة النفسية، ومواجهة للذات:

- ومادمت لا صاحب سيف، ولا صاحب رمح، ولا حريصاً على اختيار الآخر، فإني مصرّ على التألق، مبتهج به، أنا متألق وحدي.- ، ص9.

ومن جهة الوجود في العالم، التألق يفرض عليه الخروج إلى العالم:

- سأعلن عن وجودي من غد، لا لأنني سئمت العزلة، فأنا لست متهيأ لغيرها، ولكن إمعاناً في التألق.- ، ص179.

كما يفرض عليه التكامل النفسي، والاجتماعي الذي يسمح بإثبات الموجودية:

- من حقي أن أكسر الطعام في بيت جدتي، يحفظني من التلف أبداً، ويكفيني للتألق.. فاتخذت القرار الحاسم الوحيد في حياتي، القرار المجسدي بالعزلة، والتألق.- ، ص183.

وأما (العطالة)، فالكلمة مصدر من عطل، ويفيد حسياً الفراغ؛ ومعنوياً اللاعمل؛ وقد استهلكها المؤلف بمفردها، أو في تركيب، ولذلك كانت دلالتها مرتبطة بوضعها القرائني، إذ يصير يصبغها بصبغة الواقع:

- أوغلت في العطالة، وحيداً كماسة، عطالة تشبه الموت.- ، ص7.

ثم عندما تأخذ دعد فواز إلى أمها يشكو - العطالة الأبوية.- ، ص12.

ثم عندما تتزوج رباب، يشكو- العطالة العاطفية.- ، ص25.

ثم عندما تتزوج أخته دون علمه، يشكو - العطالة العائلية.- ، ص28.

وعندما يصطدم الوعي، والاختيار، يشكو - العطالة الذهنية.- ، ص36؛ ويصير على هذه الشاكلة يتحدث عن - العطالة العامة.- ، ص36. ثم عن - تمام العطالة- ، ص89، ثم عن التمزق والعطالة، ص95، وانظر ص110.

صور فوق واقعية

تكثر في رواية (المتألق) التشبيهات، والاستعارات(5)، في حين في المقابل تندر الصور فوق الواقعية، أي السريالية؛ وهي قريبة من متناول الفهم، وتخدم سياقاتها الفنية، النفسية والاجتماعية...

إن الصورة فوق الواقعية (تخييل) يبني واقعاً فوق الواقع، وبالتالي هي رؤية للعالم، والحياة، وتكشف عن (علاقات) جديدة بين الأشياء، يقول المؤلف:

- غدت دعد حمامة فهدلت، ثم عقرباً فصاحت، ثم إعصاراً قوض ماحوله، وقوض نفسه، ثم زهرة بيضاء طاغية على صقال نهر أخضر يترع مجراه بضحكات هامسة.- ، ص6،7.

- جعلتني الرهبة قطعة من عجين، ثم نتفة من لهب احترقت، وأحرقت ماحوله، ثم صبابة ماء انسفحت على يدي جدتي، ثم طفلاً صغيراً راح يبكي بشدة - ، ص44، 45.

- وجدته يقف مذعوراً، يغدو حوتاً بلا زعانف، عقرباً بلا أبرة، يتراجع عيوناً تغور فيها النار... يخرج.- ، ص55، 56.

**

هذه الحصولات اللغوية حصولات استعارية، أي التي تعكس التشبيه البليغ، ويمكن إظهار ضمير الشأن في الإسناد فيها لحظة إثر لحظة.

دعد (هي) حمامة، عقرب، إعصار، زهرة... أنا شيء (هو) قطعة عجين، نفثة لهب، صبابة ماء.. المراجع (هو) حوت، عقرب، عيون منطفئة مما يقوم معظمه على المشابهة...

وهذا يعني أن (الإسناد) هو سبب المفارقة للواقع؛ إذ لايمكن للأناسي في الواقع أن تصير تلك الأشياء إلا في تخييل غريب، وفوق واقعي، و(التحول) في الزمان بسبب استعمال (غدا) بمعنى صار، و (جعل) بمعنى صير، فيتشكل الأناسي بها، ويعكسون علاقات غير مألوفة، وفوق واقعية، تجسّد لحظات هذا التحول...

■■

■ الهوامش:

(1)- يقابل الألسنيون بين السرد، والبوح، (السرد) إعلام، أي إخبار قائم بذاته؛ بينما (البوح) ذاتيته تتحدث عن نفسها؛ (السرد) بالتالي يعكس بنية تتحكم بشكل مسروديته، في حين أن (البوح) تعبير عن الذات، لاتحصره بنية، ويحمل كل أبعاد الشاعرية، وتعبيرية ديباجاتها، وأخيلتها.

(2)- إن اندفاع جميل الطرة من عزلته إلى الانتقام من زوجته، وقتلها هي وعشيقها يمكن أن يعتبر (زمانا صاعدا)؛ لأنه حدث واضح بمراحل، ويمكن سرده بشكل تتسلسل مراحله؛ ولكنه هو نفسه في الرواية مفتت، ويظل الحديث عنه إلى (زمان هابط) من الارتداد إلى الماضي، والتداعيات.

(3)- كل ذلك أجج فيه (التوهج الجدلي)، فوجدناه تارة يلهج بأنه يسير على الطبيعة، وتارة يقول هو يريد تحدي الطبيعة، ص18؛ كما نجده تارة يقول إن اختياره للعزلة شيء ثقافي، ويدل على أصالة، ونبل؛ ثم يقول في المقابل أنه يحسب الناس، ولايكره أحدا، ولذلك سيترك العزلة، ص59؛ ثم من نكوصه في عزلته يصير إلى مواجهة العالم، فيقدم على قتل زوجته، وعشيقها..

(4)- من هذه التشبيهات:- التشاؤم ينثال على الأرض رخيماً كالتراب... ص26؛ - أنا فرح، مبتهج، كنثار الماس- ص67؛- أنا فرح الآن كالقافز بالمظلة- ، ص69؛ - لحظة الانفجار كذبالة سراج في الأفق- ، ص77؛ - صوت هش كمفنة قطن- ، ص170 وغيرها.

(5)- ومن هذه الاستعارات: - الفراغ ينز في أذني- ، ص3؛ - يتفتت التشاؤم بين أصابعي- ، ص26؛ - ألعق خيبتي- ، ص79؛ - السخط يقطع أجزائي، ويلقيها من النافذة- ، ص79؛ - فتلتنا النكسة- ، ص177؛ - أنا مبحر بهدوء إلى اللانهائية اللازوردية- ، ص184 وغيرها.

□■□

الفصل الثاني عشر

رواية فاضل السباعي،

ثم أزهر الحزن

ذهب المعلم (تودوروف) إلى أن (المسرود المثالي)، قصة كان، أو رواية أو غيرهما، ينطلق من موقف معين، ثم تأتي قوة قاهرة، فتزعزعه، وتخربه، وتفكك توازنه؛ ثم تعود قوة ثانية في الاتجاه المعاكس للقوة الأولى، فتعيد التوازن إليه...

هذا التحليل لمبدأ (إعادة توازن مفقود) الذي جعله (تودوروف) أساس البنية السردية في القصة، أو الرواية ينطبق على هذه الرواية، ومسروديتها الفضفاضة (1)، والتي تسرد سيرة أسرةٍ فقدت معيلها، إلا أنها تستطيع بعملها تعويض خسارتها..

المبادرة إلى إعادة توازن مفقود

فقد امتهنت (الأم كوثر) مهنة الخياطة، تكسب بها مايساند المعاش التقاعدي الزهيد الذي تركه لها زوجها، وعلى الخصوص كي تؤمن لبناتها تعليمهن، وتوظيفهن، ويكون لها ماتريد، فيكافؤها المجتمع بوسام (الأم المثلى) في احتفال رسمي.

وهذا يعني أن فقدان هذه الأسرة معيلها زعزعها، كما خرب توازنها في الحياة، فلجأت (الأم كوثر) إلى امتهان الخياطة، والسهر على تربية أولادها؛ ثم بفعل تجاوب بناتها معها، استطاعت إعادة التوازن المفقود إلى أسرتها...

وعلى هذه الشاكلة تكون (بنية المسرودية) في الرواية تستند في الأساس، كما يقول تودوروف إلى (صفات) الأم، والبنات، أي كونهن عاقلات مجدات، ظللن يجتهدن لإعادة هذا التوازن، حتى حققنه، وعشن حياة كريمة (2)...

في (الصنعة) هي المقوم الذي تبتنى عليه مسرودية إعادة التوازن المفقود، كما يقول تودوروف؛ ثم هناك (الأفعال) التي يستند إليها المرور من حال إلى حال؛ وهي في الرواية تفيدنا في تفسير تفاصيل المسرودية، وترسلها الواسع..

من هذه التفاصيل حول جهود الأم، وبناتها في تحصيل عيشهن: (مساعدة) التاجر الحاج هلال، وزوجته لجارتهما (الأم كوثر) بالمؤونة، رغم أن الأم كوثر

تخيط لهما الألبسة؛ ثم طلب الحاج هلال يد الأم كوثر، فترفضه (3)، فيذهب ويتزوج غيرها...

ومنها (سكنى) المعلمة (أبلة زينب) عند الأم كوثر، أيضاً من باب الانتفاع بالأجرة؛ وأن البطلة (هالة) عندما تقصد القاهرة لمتابعة تخصصها في الحقوق، تزور المعلمة أبلة زينب في بيتها هناك، وتجد أنها تزوجت، ولكنها لم ترزق لا ببنت، ولا بصبي(4).. الخ...

ومنها أيضاً (الإجراءات)، و (الاحتفالات) المتعلقة بتكريم الأم كوثر، وإعطائها وسام (الأم المثلى)، إذ أنه بمناسبتها، يلتقي (سمير) الذي عاد من فرنسا في الاحتفال بهالة، وأمها، ويعمل على طلب يدها(5)، وهكذا دواليك:

إن (الأفعال) تلعب دوراً أساسياً في الكشف عن (نفسيات) الأبطال، وطباعهم؛ وسوف نعمد إلى تحليل كيفياتها في الرواية، على النحو الذي يطبقه المعلم (جريماس)، أي من المظاهر التي برزت في أحول الأبطال لتكييف للإرادة، والقدرة، والوجوب، والمعرفة.. كما أننا سنعتمد على طريقة جريماس في تحليل (القيم) التي عاشها هؤلاء الأبطال...

الصدق مع النفس، والواقع

الرواية تجري كلها بصيغة (المتكلم)؛ والمتكلم فيها هو البطلة (هالة)، والتي ظلت صادقة مع نفسها، ومع الحياة، والواقع في كل ماسردت، أو وصفت من واقع أسرتها، ومكابدتها الأسى، والنكد في جهادها، ص76، 112، 142، 156، 325، 335، 342.

مثل ذلك، إن الأسرة تفقد البنية الكبرى (نورة)، كما تفقد خطيبها الضابط الذي يستشهد في الجبهة (6)؛ أو أيضاً أن (نورة) لاتتحمس كثيراً للخياطة مع أمها، بل تمرض وتتعذب في مرضها، الخ...

ناهيك بأن (هالة) كانت تريد دراسة الأدب، فنصحها صديقها (سمير) بدراسة الحقوق، فقبلت بنصيحته، واستطاعت أن تكون محامية؛ إلا أن (سمير) الذي تخرج قبلها بسنة يتركها ويذهب يتابع تخصصه في فرنسا، فتلجأ إلى جانب عملها كمحامية إلى متابعة تخصصها في جامعة القاهرة في مصر؛ ثم في حفل تكريم الأم يلتقيها سمير، ويلمح لها بأنه في الغد سيطلب يدها...

يضاف إلى ذلك أن المتكلمة في الرواية، البطلة (هالة) لم تغفل ما تشعر به

من (دونية)، أو نقص في وضعها الاجتماعي، إزاء (سمير) الذي هو غني، ومحل حبها، وتوددها، ص232؛ أو إزاء أختها سليمى التي كانت تضايقها في محاولاتها الاجتماع به...

كما أنها تذكر كيف أن (سمير) حين التقته مرة في منزله عبث بطهرها، دون عفتها، ص301؛ وأنه حين سافر إلى فرنسا، وتركها، رغم أنه كان يمكنه أن يأخذها معه، ولم يفعل، حنقت عليه، ولجأت تعوض عن ذلك بانتسابها إلى جامعة القاهرة، وفي الوقت نفسه ظلت تحبه، وتترقبه، حتى تلتقيه في حفل تكريم أمها، ويتمّ التفاهم بينهما(7)....

**

هذه (المنمنمات الحياتية) المختلفة التي ظلت المتكلمة في الرواية البطلة (هالة) ترصدها بأناة، ودقة، هي الأطر الفعلية لـ (الأفعال) في المسرودية؛ فالبطلة (هالة) تبدأ الرواية بقولها: – اسمي (هالة)، عشت وأخوتي، طفولة زاخرة بالأسى، لم نذق فيها طعم السعادة إلا لماماً. ذلك أن أبي كان قد قضى نحبه قبل أحد عشر عاماً، ونحن بعد فتيات خمس صغيرات، ولم يخلف لنا سوى (أمنا) كنزنا الحبيب– ، ص1.

ثم في نهاية الرواية تقول: – نعم سيزورنا (سمير) غداً، فاكذبي ياظنوني الماضية، الخائبة؛ وما أشد ضلالك يا هواجسي، وتجنيك، وبعدك عن مواطن الفطنة؛ سوف يزورنا غداً ليفرغ عزماً صح عقده، عزماً نما في قلبه، وترعرع حتى بات أكبر من أن يصبر عليه؛ وإذا ماخرجت أمي لتسألني: ما رأيك يابنيتي هالة بعريس جاء يطلب يدك، فسوف أجيبها على الفور: قولي له قد قبلنا، ولا تدعيه يخرج – ص398، 399.

حتى تقول: – والآن يا أوراقي، يا ذكرياتي، يا أحزاني وأفراحي أحس تعباً في جذعي، وأوصالي. إني منكبة على طاولتي منذ ساعات ست أدوّن هذا الفصل الأخير من ذكرياتي... أتراه الأخير حقاً؟.. لن أعود إلى أوراقي بعد اليوم إذا ما كتب لي أن أحقق أمنية العمر.. ولسوف أدع (سمير) يطالع هذا الكتاب المسطور.. أجل، لقد آن لدوحة الحزن في بيتنا أن تزهر منذ اليوم ورداً، وفلاً، وياسميناً، ص104..

تكييف الأفعال

هذا الرصد لوقائع الأمور، والسلوكات ساعد عليها إعجاب البطلة (هالة) بأمها، وتصميمها على كتابة رواية عن جهادها؛ وهو رصد تتوازى فيه جهود (الأم كوثر) للعمل، وإعالة أسرتها، وأيضاً جهود (هالة) لتحصيل العلم، وأيضاً العمل، إذ عملت محامية.

وأن (تكييف) الأفعال في ذلك من قبل المتكلمة في الرواية البطلة (هالة) ظل هو نفسه صادقاً، وأميناً على الواقع، خاصةً واقع الجانبين المتساندين في الرواية، الجانب النفسي والجانب الاجتماعي..

ومن هنا وضوح (الكيفيات) الأساسية في هذه الأفعال، لجهود هاتين البطلتين في الرواية، الأم كوثر، ثم البنية هالة؛ وهذه الكيفيات(8) هي: الارادة، والقدرة، والوجوب، والمعرفة.

الإرادة:

(الأم كوثر) في شتى مراحل المسرودية تثبت (إرادة) لنقل طيبة، وقوية في تحسين أوضاع أسرتها التي زعزعها موت المعيل.. فامتهنت الخياطة، وأخلصت لها، كما عملت على تنمية موهبتها فيها، وصارت تتعلم فنونها، فترقي عملها، عدة صفحات...

ثم عندما تنتقل إلى دار جديدة، تظل عند طيبة (الإرادة)، وقوتها؛ وكذلك عند تأجيرها الغرفة للمعلمة أبلة زينب، فكل ذلك يدل على صدق هذه (الإرادة) في تحسين أوضاع الأسرة...

ولكن لاشيء في الرواية يدل على (إرادة) الأم كوثر في (حب الظهور)؛ على العكس، ظلت الأم كوثر عند تواضعها، وحشمتها، وقناعتها باقتدارها على أحوالها، ورفضها طلب التاجر الحاج هلال يدها دليل على ذلك، وعلى حبها لأسرتها نفسها.

أما تقدير المجتمع، فقد جاء عن طريق المؤسسات المعنية بذلك؛ والرواية من هذه الناحية تقدم معلومات شيقة عن المحيط الذي عاشت فيه (الأم كوثر)، والبطلة (هالة)؛ وكان وقتها يجد للبناء، وخدمة المواطنين، وتشجيعهم على العمل؛ وما أوصاف زيارة لجنة وسام (الأم المثلى) إلى دار الأم كوثر، ثم

استحقاقها الوسام إلا من هذا القبيل...

ومع ذلك، فمعظم شخصيات الرواية كانت تقر للأم كوثر بهذه المثالية؛ كما أنهم معظمهم كانوا يلهجون بأن الأم كوثر أمّ مثلى: - الحاج هلال، أبلة زينب، أبو سعيد، عمر، هالة نفسها، والتي كما رأينا ظلت تصمم على كتابة رواية عن جهاد أمها، وأخيراً لجنة التحكيم التي أقرت بذلك أيضاً، ص115، 212، 250، 345، 390.

القدرة والوجوب والمعرفة

أما بالنسبة إلى (القدرة)، والتي تتجه اتجاه إعادة التوازن المفقود في الرواية، فإن معظم شخصيات الرواية، بما فيهم الأم كوثر، وهالة، قادرون على هذا الهدف المطلوب تحقيقه، ماعدا البنية (نورة) التي لم تتعاطف مع أمها في أمر الخياطة، وانصرفت لخدمة البيت، ثم مرضت، وماتت...

وطالما أن (الإرادة) قد صحّت عند هذه الشخصيات لتحسين أوضاعهم، فلن تكون هنالك عوائق في ذلك؛ وبالفعل لم تقم عوائق تحول دون هذه الشخصيات، وخاصة الأم كوثر، وهالة، واقتدارهم على العمل، سواء في الخياطة، أو في تحصيل العلم؛ بل نستطيع أن نقول أن رفض (الأم كوثر) الزواج من الحاج هلال، إلى جانب كونه وفاء منها لذكرى زوجها، هو للمحافظة منها على إمكانياتها في خدمة أسرتها، والعمل من أجلها...

وبخصوص (الوجوب)، فإن المبادرة إلى تحسين الأوضاع، هي في حد ذاتها تلبية لوجوب القيام بعمل لذلك؛ وقد تمت دون نتوءات من عوائق، أو صراعات، بل تسلسلت بانسيابية طبيعية تعود إلى إنسانية الأبطال، وصفاتهم الخلقية، وطباعهم...

و(المعرفة) أيضاً أثرت في سلوكات الأبطال: إذ ظهرت عند (الأم كوثر) الاستجابة لتعلم فنون الخياطة لترقية عملها؛ كما أن (هالة) ظلت مخلصة لتحصيل العلم... ولكن لماذا لم يصطحب (سمير) معه إلى فرنسا محبوبته وصديقته هالة، فالأرجح أن ذلك بسبب تحاشيه الانتظار سنة لنجاحها...

ولكن يمكن مناقشة المؤلف في مسألة متابعة (هالة) تخصصها في مصر، والتي جاءت لملء فراغ في نفس هذه المحبة التي لم يصطحبها محبوبها معه إلى فرنسا، رغم اقتداره على ذلك، وبالتالي تعويض عن نقصها إزاءه... ويمكن

أيضاً، رغم أن هذه المتابعة تبدو حشواً لملء المساحة التي تفصل بين سفر (سمير) إلى فرنسا، وبين عودته، يمكن اعتبارها للتكامل النفسي، والاجتماعي الذي تظهره (هالة) إزاء الأحداث، وعلى الخصوص اكتساب المهارات، والترقي في الحياة...

القيمة كتحقيق هدف مطلوب

من وجهة النظر الاكسيولوجية، نسبة إلى الاكسيولوجية، علم القيم، العلم الذي كان يعتمده المعلم (جريماس) في تحليلاته الدلالية، (القيمة) هي هدف مطلوب تحقيقه.. ولذلك فإن (إعادة توازن مفقود) هي في حد ذاتها (قيمة)، فكيف عاشتها أبطال الرواية؟...

أو بعبارة أخرى، لنقل أن الهدف المطلوب يصبح (قيمة) عند طلب الأبطال له، أو عند تحقيقهم له.. فكيف عاشتها أبطال (ثم أزهر الحزن) سيما، وأن تكييف أفعالهم يكشف عن حقيقة تجاربهم، وحقيقة فاعليتهم في طلب هذه القيمة، أو في تحقيقها؟!.

القيم ذاتية، أو موضوعية

و(القيم) كأهداف محققة، هي إما ذاتية، أو موضوعية...

(القيم الذاتية) هي التي تصف الذات، ويقال فيها أن هذه (الذات) هي كذا، أو هي كذا، كما في تحلي (الأم كوثر) بأنها امرأة مجتهدة؛ غيورة على أسرتها، وعملها، وأم مثلى.. فهذه الصفات قيم ذاتية عاشتها الأم كوثر، واستطاعت الرواية أن ترصد تكييفاتها...

و(القيم الموضوعية) هي التي تعمل الذات على اكتسابها استناداً إلى حيازة موضوع، فيقال فيها أن هذه (الذات) اكتسبت كذا، أو حصلت على كذا، كما في حصول (هالة) على شهادة الحقوق، أو في الاختصاص، أو حصول أختها (سليمى)، أو محبوبها (سمير) على الشهادة التي عملا لها؛ فهذا الامتلاك جعل الممتلك قيمة موضوعية...

كل ذلك جعل الرواية (رواية شخصيات) أكثر منها (رواية حوادث)؛ الأمر الذي يؤكد أن إعادة التوازن المفقود ظل فيها يستند إلى (صفات) أبطالها، وخاصة الأم كوثر، وهالة، وهي الصفات التي ظلت وراء أفعالهما، حتى

تحقيقهما أهدافهما في الحياة.. وحقاً، ليس في الرواية صراعات، ولا أزمات حادة، بافتقادها للمكايد، والدسائس، ولكنها مليئة بالتفاصيل، والمنمنمات الحياتية النفسية والاجتماعية المختلفة؛ فأين موقع المؤلف فيها؟...

موقع المؤلف

الرواية من أولها إلى آخرها تجري بصيغة (المتكلم)، والذي هو البطلة (هالة) التي تكتب سيرة أسرتها، إعجاباً منها بأمها، وحباً في الأدب نفسه، والذي كانت تعتزم التخصص فيه، ثم نصحها محبوبها (سمير) بأن تدرس الحقوق، فقبلت نصيحته، ونجحت..

وقد تقيدت المتكلمة في الرواية البطلة هالة فيها بـ (منطقية السرد)، فالتزمت (الزمان)، وظلت تحدده؛ كما التزمت (المكان)، وظلت تحدده أيضاً؛ ومن هنا رأينا الأحداث تتسلسل في خط صاعد حتى النهاية، كما لاحظنا تبدل الأمكنة فيها وفق ما اقتضته ظروف الأبطال، واقتداراتهم على الحركة، والحياة نفسها...

وهذا يعني أن الرواية هي تقريباً (سيرة ذاتية)؛ إلا أن المفارقة فيها أن المتكلمة في الرواية، البطلة (هالة) هي التي تسرد هذه السيرة؛ في حين، ألسنياً، تطلق (السيرة الذاتية) على كتابة المؤلف لسيرته الشخصية(10)، فيتحدث عن حياته، وذكرياته، ثم تدلّ الوقائع على صدق مارواه مرجعياً، وتاريخياً...

والمعيار ألسنياً إذن هو أنه حتى يكون العمل الروائي (سيرة ذاتية) يجب أن يتوحّد فيه (السارد والمؤلف)؛ إلا أن (السارد) هنا هو البطلة (هالة) التي تحكي قصة أسرتها، من أساس (تبئير داخلي) صريح، التركيز فيه على خصوصيات هذه الأسرة.

ومن هنا نقول إن (المؤلف) استخدم البطلة (هالة) لتحمل مقاصده إلى القارئ(11)؛ والمسرودية بالتالي لاترتبط بالمؤلف إلا من جهة ماتكشف عن علامية، أي إشارات نفسية، واجتماعية، وأيديولوجية؛ و (السيرة الذاتية) التي كتبتها البطلة (هالة) شيء متخيل للمؤلف صبغه بصبغة نفسه، وأسلوبيته(12).

**

والألسنيون ينصحون بالرجوع إلى المؤلف من أجل تبيّن صدق المعلومات -في العمل السردي عامة، وصلتها بالمؤلف، أو بالحياة.. وأن من يعرف المؤلف

يذكر أنه في الستينات عندما أصدر هذه الرواية كان لم يرزق بعد بولده (فراس)، وكان له وقتها من أم فراس ثلاث بنيات صغيرات؛ وكانت هذه الرواية بمثابة تنفيس له. استوحى مضمونها من وضعه العائلي...

وقتها كان (المؤلف) يعمل في وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل، فاستفاد من وضعه الاجتماعي، وغذى روايته بوقائع عن مسيرة العمل، والسهر على تنشيطه في المجتمع العربي السوري الذي كان يجدّ وقتها مخلصاً إلى عدالته الاجتماعية، وإلى ازدهار أحواله، وتمتعه بكرامته...

وإن الرواية بالفعل تعتمد على وقائع عينيّة من حياة التطور الاجتماعي في سورية العربية الحديثة، من مثل العناية بالشؤون الاجتماعية والعمل، والاحتفال بعيد الطفل؛ أو تكريم الأم، أو انتخاب الأم المثالية، وغير ذلك مما أدخله المؤلف في صلب عمله الروائي؛ فمجد العمل، والعاملين، مما يتماشى مع التوجه الأيديولوجي التقدمي الذي ظلّ يتوجهه في أدبه...

■■

■ الهوامش:

(1،2)– نوهنا في فصل سابق إلى أننا عرضنا في دراساتنا، وكتبنا السابقة، وخاصة النقد والأسلوبية، آراء، وطرائق المعلم (تودوروف) في التحليل اللغوي للمسرود؛ مع تطبيقات مختلفة لها على نتاجات عربية، سورية حديثة..

(3)– وذلك إخلاصاً منها لزوجها، وحدباً منها على أسرتها، وبناتها...

(4)– وهنا تذكر الرواية تفاصيل عما قيل أن (أبلة زينب) نصحت أخاها بعدم الزواج من (سليمى)، تحاشياً لفألها، وفأل أمها التي لاتلد إلا البنات، فتعاتبها (هالة) على ذلك؛ إلا أن أبلة زينب ترد عليها بأنها تزوجت، ولم ترزق بولد، وليت أنها رزقت، أو ترزق بأولاد، ولو كانوا بنات...

(5)– وهي التفاصيل الاجتماعية الشيقة التي نجدها في آخر الرواية، وتربط المسرودية بالحياة، والمجتمع...

(6)– وهذه أيضاً تفاصيل عن الأسرة نفسها؛ وقد حملت إلى اللوحة التي ترسمها (هالة) مسحة أسى، ومكابدة.

(7)– كل هذه التفاصيل (منمنمات حياتية) شيقة أيضاً تخدم المسرودية، ملابساتها، وأيديولوجيتها.

(8)– لقد أوضحنا في دراساتنا، وكتبنا السابقة، وخاصة كتاب النقد والأسلوبية، آراء،

وطرائق المعلم (جريماس) في التحليل الدلالي للمسرود، مع تطبيقات مختلفة لها على نتاجات عربية، سورية حديثة...

إن المعلم (جريماس) يقيم تحليله الدلالي على أساس أكسيولوجي، نسبة إلى الاكسيولوجيا، أي علم القيم، حيث يدرس الملفوظات المتعلقة بتحقيق البطل لهدف مطلوب، إذ أن هذا التحقيق يجعل الهدف (قيمة) يرتب جريماس عليها (النموذج الفاعلي) الذي ارتآه بديلاً عن النموذج اللغوي، وسبق أن نوهنا إلى ذلك، انظر بعد قليل...

وبذلك فإن (العلاقة) التي بين (الذات) أي البطل، وبين (الموضوع)، أي تحقيق الهدف، تظل هي بؤرة (النموذج الفاعلي)؛ حيث تظل الذات فاعلة، وتمارس تأثيرها على تحولات المسرودية؛ وهذا يعني أن الكشف عن (التكييف) لأفعال الأبطال في المسرودية هو كشف عن طباع هؤلاء الأبطال؛ وهو كشف يقارب الكشف الذي لاستناد البنية السردية للمسرود إلى (صفات) الأبطال، وأفعالهم في حال إعادة توازن مفقود..

(9)- هنالك في نظر جريماس (قيم) معروضة على الشخصيات ذاتياً، واجتماعياً، إلا أن (البطل) قد يعمل، وقد لايعمل بها؛ ولكن حين يعيش البطل (قيمة)، أي يؤمن بهدف للتحقيق، ويتحمل مسؤوليته، يكون يعيش (أيديولوجية)، أو لنقل تكون هذه (القيمة) هي أيديولوجيته، وتعكسها أفعاله، وأقواله كما نصت عليها ملفوظات المسرودية، وتحولاتها؛ ثم أن (القيم) بعضها ذاتي، وبعضها موضوعي سبق أن شرحنا أمورها في دراساتنا، وكتبنا السابقة...

(10،11)- انظر بعد قليل الفصل المتعلق برواية البلاغ رقم 9، لمسعود جوني، والتي هي (سيرة ذاتية)؛ إذ هي مرجعياً، وتاريخياً كتابة المؤلف عن تجربته، وسيرته، مما يعادل التوثيق، انظر بعد قليل..

(12)- إن تحليل (التكييف) في الرواية تحليل أسلوبي؛ وذلك لأن إظهار كيفيات الإرادة، والقدرة، والوجوب، والمعرفة كما عاشها الأبطال، مثلما يكشف عن سلوكات الأبطال، وشخصياتهم، وبالتالي انتماءاتهم، وأيديولوجيتهم، هو يكشف أيضاً عن مواهب المؤلف في التعبير؛ وكان المعلم (جريماس) يقول أن التحليل الدلالي للمسرود هو نفسه تحليل أسلوبي..

❑■❑

الفصـــل الثالـــث عشـــر

ديوان علي عقلة عرسان

تراتيـــل الغربـــة

(تراتيل الغربة) هي المجموعة الشعرية الثانية للشاعر (علي عقلة عرسان)، صدرت مؤخراً عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق 1993، وتضم ثلاث عشرة قصيدة متفاوتة في الطول، خمسٌ منها خليلية، تلتزم عمود الشعر، والباقي من الشعر الحر، القائم على التفعيلة.

الانطباع الإجمالي

وحسب تعبير المشترع الأسلوبي (سبتزر) أن (الانطباع الإجمالي) الذي يخرج به القارئ لقصائد المجموعة هو أنها، في الأساس، (تحريض) على تجاوز الاغتراب، والذي مع ذلك هي تقرّ به في الوجود الإنساني؛ ولذلك تمايزت قصائدها أسلوبياً، وعلى الخصوص في إيقاعيتها، استناداً إلى المضمون التأملي، أو الوجداني الذي تعالجه...

المصطلح الذي يستعمله (علي عقلة عرسان) في ذلك هو الغربة؛ أي عيش الاغتراب؛ وجميع قصائد المجموعة تلهج بالغربة، وهي، في الأساس؛ غربة الواقع المهموم بمصيره، المهموم بالفرقة التي عليها العرب اليوم، وعلى الخصوص المهموم باحتلال العدو الصهيوني لأجزاء من الوطن العربي، أي غربة عيش الاغتراب السياسي...

ومن هنا قاربت نظرة (علي عقلة عرسان) إلى الغربة، وعيشها الاغتراب، تمثل المعلم (هيجل) للاغتراب؛ إذ كان (هيجل) يقول أن من الاغتراب مالا سبيل إلى قهره، وهو الاغتراب الوجودي؛ ومنه مايمكن قهره، وهو اغتراب قانوني، وتاريخي...

فمن جهة إن (الإنسان)، كما يقول علي عقلة عرسان هو خليل قصور ذاتي، ملء الأرض؛ ومن جهة ثانية هو حالة توق لفهم الشمس، وفهم النفس، فيكون شمساً، أو شيئاً حراً يثمر خلقاً في نور الشمس....

— هو الإنسان صدى الأكوان، خليل قصور، ملء الأرض/وحالة توق،

عمر الأرض، لفهم الشمس، وفهم النفس/ليصبح شمساً، أو شيئاً في نور الشمس/شيئاً حراً يثمر خلقاً حراً/لايسحقه الزحف على الأعتاب/ والتبعية للأذناب/ ولا يتذلل للأرباب/ هو الإنسان مدار الحلم، شموخ نحو الحلم/ يمحو/ الظلم ليصبح وهج الشمس/ وشيئاً تحت الشمس بحجم عطاء الشمس/ يعطي الحي عطاء يبقى.- ، ص23.

الغربة

وأما (الغربة)، فهي في حد ذاتها: – سيف الغيب، وظل المجهول– ، كما هو يقول، ص13؛ كما أنها – سيف القهر – ، نفس الصفحة.. طوفها يمضي، مثل وتائر ومض، يبلغ حوض الشمس، ويطفح ألماً بكراً، يغرق الروح، لدرجة تسود فيها الغربة كلياً:

– ملء فضاء الروح الكون/ وملء زمان العيش الغربة– ، ص25.

إن (الغربة) ذاتية، وجدانية، تفعل فعل الكل، وتبقى برانية– إنها صحراء جوانية، نزف في الصمدانية– ، ص40.

– الغربة جوانية/ تنبت سنيّ الرفض، وفيّ/ تنشر فسق الطهرانية/ تفعل فعل الكل وتبقى برانية/ تعزل جسماً عن قوته/ تنزل عقلاً عن هيبته/ تفسد فيّ النبض وتبقى برانية.– ، ص42.

ثم يقول إن (الغربة) قهر مبثوث في الإنسان، وإنها بدمع القهر تموّت الصبر، وبه تسقي الدهر:– الغربة وجدانية/قهر مبثوث فيّ، تموّت الصبر، بدمع القهر/ وتسقي الزهر/ وتبقى وجدانية/ الغربة وجدانية/ صحراء جوانية/ نزف في الصمدانية– ، ص42...

ومظاهرها في المجموعة متعددة؛ فهي القيد، والأسر، والسجن، والقهر، والتيه والعجز، والعذاب، والخوف، والألم، والنكد، والأحلام، واليأس، والجهل، والظلم، والوهم، والموت في حياة كل مافيها ضياع وغير ذلك من مظاهر رصدها على الواقع نفسه...

الحزن

وأما على المستوى الوجودي، فإن (الغربة) تورث (الحزن)، إلا أنها تدفع إلى (الرؤيا الصافية)، أي أنها ذات تأثير وجداني، إلا أنها ذات قيمة معرفية؛ من

هنا (التحريضـات) التي تحلت بها المجموعة...

و(الحـزن) فـي نظـر المجموعـة حريـر الشـام، ينسـج شـرنقة الأيـام، يحـوم ويصير الشوم: – طوف العمر النازف يمخر بحر الغربة/ يضفر جرح النزف وموج الحزن غدائر/ يصنع سجن الحلم العـاثر/ يغمر وجه الأمـل الآزف دمع البؤس/ ويعنف يعنف موج الغربة/ يغزل حـزن القلب، حريـر الشـام/ وينسـج شرنقة الأيام/ يحوم، يحوم، يصير الشوم/ حرير الحزن يسح/ ويسدل ليـلاً حـول النفس/ يمر مرير اليأس/ ويشنق وجه الحلم الطفل.– ، ص20.

ويتابع، فيقول إن (الحزن) يسيطر، ويطفئ وهـج الـروح: – حريـر الحـزن يسح/ ويسدل ليلاً حول النفس/ يصبح، ثمة، ويمسي/ يطفئ وهج الروح/ وينشـر غيمة ورس/ عند تخوم الصبح البكر/ وعند تخوم الأمـس/ صـنو أفـول الشـمس/ صنو أفول الشمس/ يصبح، ثمة، ويمسي/ رهن حديد الحبس/ داخل قبر النفس.– ، ص21.

إنه (حزن حقيقي)، ووليد الأوضـاع، والأوجـاع، والتـي عمـل الشـاعر علـي عقلة عرسان على كشفها.. أما النواح فلا فائدة منه وكذلك البكاء:

– *النوح لاعزماً يورث أو يكون/ والنوح لايحيـي مـوات الـروح، أو يحيـي الوطن/ كوني سفوح الشيخ أرضاً أو كفن/ كوني الوطن أو لاتكـون ولا تكونـي/ ماكنت بكاء الحياة لكـي تكونـي/ بل عشت أبنـي، كـي أكون لكـي تكونـي.– ، ص89، 90.*

الرؤيا الصافية

وأما (الرؤيا الصافية) فهي في نظره (إشـراق)؛ وهذا الإشراق مـن عطيـة الـروح، لكنـه شـيء مـن جدلية الواقـع؛ وذلـك أن (الليـل) كمـا يقـول علـي عقلـة عرسان مهما تطاول وظلم، هو دوماً طريد (نهار)؛ والظلمة مثـل الظلـم والجهـل عناكب يحرقها (الإشراق).– ، ص54..

و(الروح) سراج في الإنسان، يتحلى بأقباس الحق بشـكل طبيعـي: – لاتفقـد وهج الروح، ونار القلب/ ففي الإنسان (الحق) براء العيش من الأوهـام/ وكشـف الستر عن الاغتام/ ونقض العقل... و(عقل) يـزري الاختام/ لم يخلـق عبثـاً، أو عبثاً/ بل نحـن الزيـت الخـارق قلـب اليـأس/ وقلـب الظلمـة وقلـب الظلـم/ ونحـن النور... ويجنح الليل ويكشف مقلته للناس/ إن غطّت في ظلمـات النـوم جمـوع

الخلق/ جنّد ياهذا كلمة الحق.- ، ص56، 57.

ولذلك أعتبر أفول الشمس (خرافة): - إن أفول الشمس خرافة حي/ أصغر من أن يبصر شمساً تضمر فيه/ تحجب كلمته من فيه/ ينأى عن النور فلا يؤذيه النأي، ولايعنيه/ تغدو (الغربة) فيه/ ليلاً يحيي الليل وخوفاً ملء الليل/ ووهماً يفرخ وهماً، ويداريه/ يصرخ: وهما.. ظلماً.. قهراً/ يعلو صوته،، ويناجيه/ حين تزاور عنه الشمس، وتجافيه.- ، ص21،22.

ويقول أيضاً: - غروب الشمس/ قصور الأرض عن الإبحار بفلك الشمس/ وضيق الأرض بفيض النور/ وعجز النفس عن (الإشراق)/ وموت الرؤية في الأحداق وفي الأعماق/ غروب الشمس نهاية فهم المرء لسر الشمس، سر النفس/ هو الإنسان مدار الحلم يمحو الظلم/ ليصبح وهج الشمس وشيئاً تحت الشمس/ بحجم عطاء الشمس يعطي الحي/ ضياء يبقى، عمراً يبقى/ ألقاً يدفق دفقاً.- ، ص22، 23.

التحريضات

وعلى هذه الشاكلة، يصير الشاعر (علي عقلة عرسان)، يتعدّى (الوصف)، وأسلوبه التقريري، إلى اصطناع الحكمة، وأسلوبها الانشائي، فيسجل العديد من (التحريضات)، والنصائح لمقاومة الاغتراب الواقعي، الحياتي، الذي للعلاقات بين الناس، أي الاغتراب القانوني، والتاريخي:

- إن شاع الظلم، وزاغ القلب، وغام الدرب/ وكلت أبصار العظماء وأهل الوقت/ وسادت أمصار الأرضين منافع طين/ فاذكر يا هذا إن (القدرة) تبدأ دوماً من قلبين على مبدأ /من كفين على مقبض/ من صوتين على كلمة /إن القوة في المظلوم، وفي المحروم/ لاتفقد قلبك في العتمة/ فالقلب يرى قبل العينين/ لاتفقد حدسك في الزحمة/ فالروح سراج القلب/ سراج حر/ لايطفئه الماء، ولا إعصار الريح.- ، ص55.

أو يقول: - *لاتفقد معنى أن تحيا بين الأحياء/ لأمر كنت، لأمر صرت، لأمر تبقى بين الناس/ نثاراً من شفق الإحساس/ ولأمر أنت العين، وأنت المخرز/ ولأمر أعلى كان الخلق، وكانت كن/ لاتفقد جدوى أن تعمل/ فالفعل ضياء/ واليأس نداء الليل الموت- ، ص55، 56.*

ثم يقول في (الكلمة): - الكلمة مصباح ياصاح/ فلنوقد ذاك المصباح/

وللننشر نور الإفصاح/ ولنبذر في خلوات الليل، نداء الشمس/ نرفع صوتاً في الآفاق/ قل إن الليل يغشي الأرض/ وأن الشمس سراج الفلك/ وأننا نبحر كالأشواق/ في طوف يحرسه الخلاق/ طوف ذي طبقات، ذي خلجسات، ذي أطواق/ يمشي نحو السر، بصمت يمشي/ ولنذكر دوماً أن (الليل) طريد نهار– ، ص57.

حسّ الواقع

ملاحظة أساسية على أشعار المجموعة أن (حس الواقع) فيها نام جداً، وعليه ترتكز التأملات، والتحريضات، والأوصاف..

– (الأرض) تصير زمان الغربة غير الأرض/ تفقد طعماً كان يشد إليه الروح/ وكان يزيل جروحا تحت ظلال جروح/ و(الأرض) تصير زمان الغربة غير الأرض/ تصير الغربة/ والنفس تصير إلى عجز، والعجز يسيل/ بكل وريد؛ يجري العجز يقطر ضعفاً/ ينفث وهماً مراً/ يقطر سماً قطراً/ يثمر سوءاً، شراً/ زمن الغربة يثمر قهراً.– ، ص39.

وقد تميز في ذلك ببوحياته، وأيضاً بإسقاطه حزنه على الواقع، أو على الأشياء؛ فذكرى النكسة حين تعود يظهر حزيران الحزن، ص43 ومابعدها؛ والشعب الصابر هو أيضاً شعب حزين، ص92...

– يا لحزني إذ يرين/ فوق أوجاع، وأملاح، وطين/ بالعيشي بمدى الذل، وبالعار طعين/ مقلة حبلى، وخراز، ومخرز/ وحشاشات تدى/ وبقايا من يقين/ نابتات بين عرنيين من خوف ولين/ يا لروحي من سجين/ يالروحي من (حزين)، وسجين.– ، ص45.

ثم من رصد الواقع يصير إلى التحريض: – في الأسر/ غب صرير الأمر/ عبر فضاء الحبر/ كن فيكون/ تهاوى مني عمري/ ذاب الدفء الراعف وهماً عبري/ صرت خلاصة أسري/ وأنا في الزمن الأسود، أسلم أمري/ أطوي كل قلوع العمر/ أصرخ ملء السحر وملء النحر/ لا حرّ بوادي عوف– ، ص36..

حتى يقول: – *تصرخ روحي/ خذ ياواهب خذ/ فلأنت الأول والآخر/ ولأنت الكاسي والجابر/ ولأنت الناهي والآمر/ ولأنت الأمن، وأنت الخوف/ ياواهب خذ/ فلك العتبى حتى ترضى/ ولك السيف العضب الأمضى/ ولك الخلق/ تصير (الأرض) تؤدي الفرض/ وتركض حول مقامك ركضاً.– ، ص37، 38.*

الفرقة العربية

وهكذا في تباريح هذه الغربة، ووقائعها الفعلية، يحدثك عن (الفرقة) التي عليها العرب اليوم، ثم عن ريادة الشام في تجميعهم؛ كما يحدثك عن حزيران، وتشرين، والشهيد، والقدس، والجولان، وبيروت، وجبل الشيخ، وطبريا وغير ذلك...

وقد تجلّى حديثه في ذلك بالصدق في المكاشفة، والجرأة في التقرير، والحكمة والتحريض؛ ولاعجب، فبفعل أن (السياسة) هي فن تحقيق الممكن، وأن (الخطاب السياسي) هو في الأساس خطاب تنويري، تحريضي، عمل (علي عقلة عرسان)، على تعرية الواقع المستلب، مع إظهار أن الاغتراب فيه شيء يمكن قهره:

ياشام جيش، ووعي، وحكمة، وقوى

مابال صوتك بالغصات قد شرقا

أدري... هم العرب في الجلى تفرقهم

أغراض شاهت وزاغت عن مدى سمقا

لكن هي الشام تدري كيف تجمعهم

يوم الكريهة، أو النعمى وإن مزقا

يا شام قولي يَكُنْ، ياشام هبّي يَسُؤْنْ

وقتٌ نَصُونُ به حقاً غدا مزقاً، ص76.

أويقول في العصر: - أه من عصري، عصر الدويلات الشقية/ يعرب صار بلاداً تكسر الظهر القويا/ بأمر (الغرب) فتلقي عند ساقيه التحية/ يقتل الأبناء، ترميهم لمينيه هدية/ يفجر الليل بها تصحو/ تبارك فجره صبحاً وظهراً وعشية/ وتقول الله أكبر لنا في الكاس بقية.- ، ص101.

ويقول في (القدس): - أشهد أن ديار القدس تدق الدم بخوراً/ تحرق كل بخور الدم لوجه الشمس/ وترسل خيل الثأر على صهوات الريح لكل جهات الأرض/ تنظر كل صباح، كل مساء نحو الشام، إلى الأوراس، ونحو البصرة/

وترجع نحو الجرح بعبرة- ، ص59.

ثم يعقب على ذلك، فيقول: - أشهد أن الوقت ظلام/ أشهد أن الناس نيام/ أشهد أن الأمن شريد/ أشهد أن العدل طريد/ أشهد، أشهد أن (العرب) نشيد، وإذاعات، وكتابات، وخطابات، وبيانات، وشعارات، وزعامات/ أشهد أن الليل شريد/ وأن المجد شهيد- ، ص61.

الإيقاعية

لقد أثر تباين المضامين في موسيقى القصيدة؛ إذ لوحظ مثلاً أن رصد (الحزن) مظاهره، وآثاره أورده الشاعر على نمط التوشيح، نحو:

غربة طالت وماقيها حبيب × ياغريب يابؤس الغريب

بين جنبيك تراتيل النحيب × وعلى جفنيك آثار الغياب

طاب كأس الصاب إن فيها يطيب × قلبك المشكوك في رمح النهار، ص31

كما يقول في (حزيران الحزين):

شاحب الوجه تخطاني حزين × ناثراً ورس الدنا فوق الجبين

بعد أن كان بلون الورد ممزوجاً بريا الياسمين

فيه لون من جمال وتلاوين حنين × وصبا يذوي على رجع الأنين

وعلى كتف له نامت تباريخ السنين، ص43.

في حين أن أوصاف الواقع، والتحريضات اعتمدت على الإيقاع الداخلي أكثر؛ مثل ذلك قوله في الجولان:

- شلني في (أم قيس) مشهد لايغتفر/ مشهد الجولان مسلوباً على مرمى النظر/ أمتي، يا أمتي، عقد لآل/ راح في الوحل، وحال/.. شلني الخزي/ يهود تعتليني وهم السفلة مسابين البشر/ وا أبنا طالب، وا حطين وا تشرين، وا معتصماه/ أنقذوني يارفاق الدرب مما في شراييني انتشر/... آه من شعب على ضيم صبر.- ، ص109، 110.

السبك والصور

السبك جزل، لاتكلف فه ولاتعقيد؛ والصور الفنية مجنّدة لخدمة المعنى؛ إن بلاغة المجموعة (بلاغة المعنى)؛ وحديثها عن الاغتراب، وتحليل مكابدته، ظل يستند إلى الواقع المعاش..

وقد وردت في المجموعة عشرة أمثلة على استعمال (التشبيه)، والذي يدل على التقيد بالواقع، أن هو يظل ضمن تركيب (ا هي مثل ب)، نحو:

- كلام كالأحلام- ، ص7، - يرسو الشفق مثل غريق خائر- ، ص18؛ - يصبح ظل الغربة كوناً مثل سراب خائر- ، ص18؛ - طوف العمر النازف يمخر بحر الغربة مثل حصان الريح الثائر- ، ص19..

- *إننا يا أخت قيد يستريح/ في يد تصدأ من قبل الصفيح/ لاتني تنوي كما ينوي الشحيح.- ، ص32؛*

- *وعذاب كالحباب/ في سماء الروح لاب/ ورقاب كالحراب/ في مدى الأرض اليباب/ أطفأت حلماً مغاب/ كشهاب في سراب- ، ص37..*

- *وتخطاني كتسكاب النصال/ في فؤاد يتروى من علو متعال- ، ص44؛*
في حين في المقابل تكثر الاستعارات في المجموعة، وهي استعارات قريبة من الفهم، رشيقة، وجد موحية.

□■□

الفصل الرابع عشر

ثلاثية حنا مينة، حكاية بحار

في مطلع الثمانينات أصدر الروائي (حنا مينة) ثلاثيته حكاية بحار؛ فصدر الكتاب الأول (حكاية بحار) عام 1982، ثم صدر الكتاب الثاني (الدقل) عام 1982؛ ثم تبعه الكتاب الثالث (المرفأ البعيد) عام 1983؛ والثلاثية تسرد (سيرة) البحار (سعيد حزّوم)، والذي على الأغلب هو شخص غير حقيقي، أي متخيّل..

المرجعية والتاريخية

رجحنا أن البطل في هذه الثلاثية، (سعيد حزوم) هو شخصٌ متخيّلٌ، غير حقيقي؛ إلا أن (حنا مينة) لم ينوه بذلك، ولم ينص على شيء في هذا الخصوص، ولم يشر إلى حقيقة البطل، ولو كان حقيقياً لنص على ذلك صراحة..

وفي المقابل، رغم أن الكاتب (واكيم استور) حاول توضيح ظروف هذه الثلاثية، إلا أنه لايذكر عن حقيقتها شيئاً على العكس إنه يجعل العمل كله رمزياً، مما يدل على أن البطل، والأشخاص كافة حوله متخيلون..

يقول (واكيم استور) إنه التقى حنا مينة، عند زيارته للاذقية، فقال له: إنه سيكتب: – .. قصة بحار عظيم، يمشي على الشاطئ، من طرطوس إلى اللاذقية، يتذكر – ، ص6.. ثم يضيف:

.. وفي لقاء آخر، قال لي: – ..اسمع، لقد وصل بحاري إلى طرطوس.. سيعجبك، كلا.. أبوه سيعجبك أكثر؛ لن يستسلم لا إلى الزمن، ولا إلى الحياة، سيعاركها حتى النهاية؛ سيتذكر، وينتصر.– ، ص7.

وأثرها يقول (واكيم استور) رأيه في الثلاثية، وصاحبها، فنسمع منه: – إن حنا لم يقع على كنز عندما اختار البحر ميداناً لصراعه، الكنز داخله، (في مخزون التجارب)، منه ينبع البحر، ومنه يولد البحارة... (البحر) الحياة، ميداناً اختاره حنا، لأنه الأصخب، والأغنى، يخرج إليه الناس، ثم يعودون... في الحقيقة، هذا البحر ليس بحراً، إنه كتابة ورمز، إنه الحياة كلها، والبحارة كل

الناس، يناضلون على البرّ ويصارعون البحر، ويعاركون الحياة بكل زخمها.- ، ص8..

وهذا يعني أن الشخص متخيل؛ ومادام أن حنا مينة قبل بالكلمة، ونشرها كمقدمة للرواية الثانية في الثلاثية، وهي (الدقل)، فهو يقر بذلك...

**

وألسنياً، تتميز (السيرة الذاتية) أي التي يكتبها الشخص عن نفسه، عن (الرواية) بأن لها مرجعية معينة، وتاريخية معينة، ويمكن بالتالي الرجوع إليهما للوقوف على صدق ماجاء فيها من معلومات...

في حين أن (الرواية) عمل متخيل، ولاجدوى من التحقق من صدقها؛ كما أن (سيرة شخص) ينطبق عليها ماقيل عن خصائص السيرة الذاتية، أي كونها لها مرجعية، أي الشخص الذي تسرد سيرته، ثم لها تاريخية هي الإطار الزماني لهذه السيرة(1)...

ولكن هنا؛ لا ضابط للمرجعية، وأيضاً لا ضابط للتاريخية عبر (موضوعة) هذه السيرة(2)، وأيديولوجيتها، أي فكرة اعتزال البحر، ثم العودة إليه.. سيما وأن المؤلف يترك للبطل أن يسرد ذكرياته، ويتحدث عن نفسه، بينما (تسلسل) المسرودية يتم ضمن (إطار فني) هو خبر قدوم سعيد حزوم إلى طرطوس، ثم توجّهه إلى اللاذقية، والعودة إلى البحر...

ومن هنا لا تلتزم المسرودية بمنطقية السرد، أي التقيد بالزمان، والمكان؛ إذ تصير من حديث سعيد حزوم إلى حديث والده صالح حزوم، أخباره، وموته؛ ثم يعود إلى واقع سعيد على الشاطئ، وإلى مامضى من حياته، وخاصة المهن التي امتهنها بعد خروجه من السجن، وهي:

1- عامل في البناء؛ 2- بحار عند الريس عبدوش؛ 3- بحار عند الريس زيدان؛ 4- حارس منارة؛ 5- العمل على الباخرة كاسل؛ ثم 6- العمل على بواخر عالمية زهاء خمس عشرة سنة؛ و 7- مدرب سباحة في دمشق، مهنته الحالية، والتي مع ذلك يتركها، ويعود إلى البحر...

وكذلك هي الحال بالنسبة إلى بقية الأشخاص، من ذكور وإناث، وخاصة (كاترين الحلوة) التي مجدها في الأجزاء الثلاثة من الثلاثية، وكان يتعشقها سعيد، رغم أنها عشيقة والده، وغيره من البحارة، وتزوجت عدة مرات، وطلبها سعيد للزواج، فرفضته، وهجرته، مما سبب له أزمة نفسية الخ.... فلا شيء

عندنا عن مرجعيتها، أو أخبارها؛ وهي على الأرجح بالتالي: (شخصية نمطية) تعود للمؤلف..

تبئيران: خارجي وداخلي

ثم إن هذا النوع من (سيرة شخص) من الحياة، حقيقياً كان أو متخيلاً، تجري مسروديته عادة بصيغة (الغائب)، استناداً إلى التبئير الخارجي الذي يكون المؤلف فيه هو الذي يحكي سيرة البطل... إلا أن (حنا مينة) في ثلاثيته حكاية بحار، يتجاوز هذه العادة، ويترك لبطلة سعيد حزوم، وأيضاً لوالده صالح حزوم، انظر ص164، ومابعدها، أن يتحدثا عن نفسيهما، ويسردا الكثير من أخبارهما..

وهذا يعني، أن التبئيرين: (التبئير الخارجي) أي الذي يحكي فيه المؤلف حكاية البطل، و (التبئير الداخلي) أي الذي يحكي فيه البطل حكايته، هما في الثلاثية متكاملان، متساندان؛ وإن كانت الأفضلية عند المؤلف، وأيضاً السيادة في الثلاثية هي للتبئير الخارجي(3)؛ خاصة أن المؤلف أطر الثلاثية بإطار فني، فجعل البطل يظهر في جماعة من المصطافين على شاطئ طرطوس الخ....

وبالفعل، منذ الصفحات الأولى من الثلاثية،

الرواية الأولى

يطالعنا المؤلف بخبر قدوم (سعيد حزوم) إلى طرطوس مع جماعة من المصطافين يدربهم على السباحة، ويقص عليهم قصصه في البحر.. إنه الآن وحيد، كهل، معتزل للبحر، يصف المؤلف سهراته مع رفاقه، حتى يسأله أحدهم عن الخاتم الثمين الذي في يده، فيروي لهم قصته، ص106؛ ثم تقدم سيدة له بيتها الصيفي في اللاذقية، ليسكنه في الشتاء...

وهكذا يصير الترسل الروائي إلى صيغة (المتكلم)، والحوارات، ثم يعود المؤلف إلى صيغة (الغائب)، ويسرد أخبار (صالح حزوم) والد (سعيد حزوم)، ص134 ومابعدها، ومناقبه، ويترك له أن يحكي قصة إنقاذه مركب ريسه في يوم عاصف، ص162، ومابعدها؛ ثم يعود المؤلف إلى صيغة (الغائب) ويسلم الرواية لسعيد حزوم، حيث يروي قصة طفولته، وشبابه، وعلاقته بأبيه، ثم موت أبيه غرقاً...

وأما والده (صالح حزوم) فهو بحار أباً عن جد، ص263؛ عمل في

الملاحة النهرية، شمال مرسين، ثم في الملاحة البحرية في مرسين، واسكندرونة، حيث يلاقي حتفه، إذ يموت غرقاً، وهو يستخرج صفائح الكاز، من سفينة تحطمت على الشاطئ.. كما يتحدث عن شمائله، وشجاعته، ونصائحه له؛ ثم يذكر أنه في الفترة التركية كان يتحلى بالعروبة، وسجن لذلك؛ ثم في الفترة الفرنسية في الثلاثينات يشارك في أعمال الشغب التي قامت بفعل تدهور الحياة الاقتصادية وقتها، وانتشار الجوع، والعطالة...

وأثرها يذكر سفر أبيه إلى مصر، وحزن أمّه لذلك، ثم يتحدث عن بحثه هو نفسه عن جثة أبيه دون جدوى؛ إذ يحاول مع بعض أصدقائه الغوص في الباخرة المحطمة، فلا يعثر على شيء.. ولكن الشيء الثمين في معلومات هذه (الرواية الأولى) أنها تعرف بحياة (سعيد حزوم) نفسه، طفولته، وشبابه؛ إذ كان الحي الذي تسكنه العائلة في مرسين فقيراً، يمكن اعتباره (قاع) المدينة، وعنوان غرائبها، ص147...

ثم ينهي المؤلف هذه (الرواية الأولى) بقوله: – سعيد مازال يمشي، سعيد مازال يفكر، يتحدث بغير كلام، يقول أشياءه للبحر؛ لقد وعد تلك السيدة أن يسكن بيتها في الشتاء، عندما يقفر الشاطئ، ويعود جيران البحر إلى المدينة، وها هو يتساءل ماذا تريد تلك السيدة.– ، ص358.

الرواية الثانية

هذه الحال من تداخل التبئيرين من الخارجي، والداخلي(3)، نجدها أيضاً في الرواية الثانية: (الدقل)، والتي هي الآن عن سيرة سعيد حزوم، ويفتتحها المؤلف بالتبئير الداخلي، وحديث البطل عن نفسه: – لم أعثر على أبي.. أنا واثق أنه في البحر، لم أجده حتى الآن.– ، ص13.

وتبدأ (الدقل) مسروديتها بحديث سعيد حزوم، عن بحثه عن جثة أبيه، ثم السجن الذي يدخله بتهمة تمثيله بجثة غريق فرنسي، وهي الجثة التي حسبها جثة أبيه، وعندما تبين له أنها ليست لأبيه رماها إلى البحر، دون أن يعلم السلطة بأمرها، فيسجن ثلاث سنوات...

وأثرها، عند خروجه من السجن، يجد الرئيس عبد الحميد له شغلاً في الميناء؛ ثم يحدث أن يكون سعيد حزوم في خمارة بحرية، فيعرّفه صاحبها بالريّس عبدوش والذي عندما يعلم أنه ابن صالح حزوم يستدعيه إليه، ويعرض عليه العمل عنده، فيقبل؛ وهنا المأزق، إذ أن الريس عبدوش هو الذي تزوج

(كاترين الحلوة) بعد انفصالها عن حبابا، وكانت عشيقة أبيه، وتخونه...

المهم أن الأم عندما تعلم بخبر السفرة، تذهب إلى كاترين الحلوة، ترجوها أن تقنع زوجها بعدم اصطحاب سعيد معه، فيرفض، بل يصرّ على اصطحابه، وخاصة أنه خشي على زوجته كاترين الحلوة منه، والذي استطاع سعيد حزوم التسلل إليها، رغم استمراره في علاقته مع محبوبته (عزيزة)، ص153 ومابعدها... إلا أن عاصفة هوجاء تهب على المركب في الطريق، فيغرق بمن فيه، وتنقطع أخبار الريس عبدوش، في حين يتعلق سعيد حزوم بدفة خشبة، حتى يراه زورق، فينقذه..

الجدير بالملاحظة أن هذه الرواية الثانية تورد العديد من المعلومات، واللقطات عن ظروف حياة سعيد حزوم في هذه المرحلة من سيرته، وعلى الخصوص عن أحوال أهله، وعائلته، والتي كانت انتقلت إلى (اللاذقية) بعد سلخ اللواء.. فعملت أمه في معمل السوس، ثم عندما يغلق المعمل تعمل خادمة؛ وأما أخته، فتعمل عند خياطة، وغير ذلك من أخبار المعارف، وأحاديثهم؛ وحتى الصفحة (270)، لايكون لسعيد حزوم أية صلة بعمل البحر، ثم يوافق على العمل عند الريس عبدوش، ويرحل معه ص (303) الرحلة الأولى في حياته، وهكذا دواليك...

الرواية الثالثة

تبدأ الرواية الثالثة (المرفأ البعيد) بحديث سعيد حزوم: - أنا لم أمت في تلك العاصفة- ، ص5، حيث هو يتابع سرد قصة غرق مركب الريس عبدوش، وانقطاع خبر الريس عبدوش، ونجاته هو....

ثم يصف تسكعه في اللاذقية، ونصح صديقه قاسم بالعمل، حتى يطلب منه الريس عبد الحميد العمل عند الريس زيدان، ص69، فيقبل، وتكون الحرب العالمية الثانية قائمة؛ ويسافر معه إلى الاسكندرية؛ وفي الطريق يتعرض المركب لهجوم بارجة ألمانية تضربه، فيغرق المركب، ويغرق الريس زيدان، في حين ينجو سعيد حزوم، ويعود إلى وطنه..

إنه الآن في اللاذقية دون عمل، ودون قرش؛ وأمّه حالياً تعمل في الريجي، فتساعده ريثما يجد له عملاً... ثم يوظف سعيد حزوم (حارس منارة)، حيث يصير صديقه الوطني (قاسم العبد) يزوره، وينام عنده؛ إلا أن قاسم يختطف في غيابه، ص 196، ثم يقتل، وترمى جثته إلى البحر، ويأسف عليه سعيد حزوم

عميق الأسف..

وأما (كاترين الحلوة)، فإنها أثر اختفاء زوجها الريس زيدان تتزوج بحارا يونانياً، ويحاول سعيد حزوم الاتصال بها لاستبقائها في البلد، أو الزواج منه، ص119، إلا أنها ترفض طلبه الزواج منها، ص141، ثم تترك البلد، وتسافر، ص149، مما يؤثر في نفسية سعيد حزوم؛ إلا أن صديقه عمر الدندي يعرض عليه العمل على البواخر العالمية، فيقبل، ويعملان على باخرة كاسل والتي تتعرض مرة لإعصار عاصف، تنجو منه، وتعود إلى الوطن، ويتركها سعيد حزوم...

وأثرها يعمل سعيد حزوم في البواخر العالمية الأخرى، زهاء خمس عشرة سنة، فتموت أمه، وتفترق العائلة، وعندما يعود سعيد حزوم إلى وطنه تكون البلاد قد أخذت استقلالها، وقام فيها حكم وطني، راح يعمل للعدالة الاجتماعية.. إلا أن سعيد حزوم لايوفق إلى وظيفة، أو عمل، فيعمل (مدرباً) للسباحة في دمشق، ثم يعود إلى بيته في اللاذقية..

وهناك تتسلط عليه هواجس حبه لكاترين الحلوة، ويظن أنه قتلها؛ وأثر انفجار نفسي ينقل إلى مشفى دير الصليب للأمراض النفسية حيث يجتمع بالمثقف الاشتراكي وليد، ثم تتحسن حاله، فيفرج الطبيب عنه، وينصحه بالعودة إلى البحر؛ وفي هلوساته يظن أن كاترين الحلوة طرقت عليه الباب، وفرت إلى البحر، تغوص فيه كعروس البحر، فيحزم أمتعته، ويعيد المفتاح إلى السيدة صاحبة البيت، ص407، ويسافر من جديد إلى المرافئ البعيدة (5)...

الحداثة الروائية والأسلوبية

هذه (السيرة) التي أخرجها حنا مينة في مسالك تبئيرين، خارجي وداخلي، تكشف عن ملامح (حداثة) روائية، وأسلوبية، يمكن تلخيصها بما يلي:

أ- لقد أطرّ المؤلف مسروديه الأجزاء، الثلاثة الثلاثية، بإطار فني، يربط الأحداث بالواقع؛ وهو إطار قدوم سعيد حزوم مع جماعة من المصطافين إلى طرطوس، يدرّبهم على السباحة، ويقص عليهم قصصه في البحر؛ ثم تقديم إحدى السيدات له بيتها الصيفي يسكنه في الشتاء؛ وقبوله الهدية، وسكنى البيت، ثم إرجاع المفتاح إلى السيدة، والعودة إلى البحر والسفر..

هذا الإطار الفني سمح للمؤلف بتجاوز قواعد تأليف (السيرة الذاتية)، كما

رأينا، إلى الترسل الروائي كما تمليه المسرودية نفسها، فسرد، وحلل، ووصف، ورسم المجتمعات، وأيضاً الفترات التي مر بها الأبطال، حتى يعود سعيد حزوم إلى البحر...

ب- استطاع المؤلف إلى جانب التبئيرين، الخارجي والداخلي اصطناع (تقنية الحديث)، والأصوات الداخلية، بشكل واسع؛ وبذلك ظهرت (الموضوعية) إلى جانب الذاتية، و (تعددية الأصوات) إلى جانب المونولوجية؛ وصرنا نتبين حقيقة (المتكلم) في المسرودية، المؤلف، أبطاله سعيد، قاسم، سيد، ووليد وغيرهم...

ناهيك ببروز مشاهد عن حياة الأبطال الاجتماعية في الفترة التركية، ثم الفترة الفرنسية؛ ثم فترة الاستقلال حتى السبعينات.. لقد كان (سعيد حزوم) لاصبر له على الكفاح السياسي، كما هو يقول، إلا أن كفاحات أصدقائه، مثل قاسم العبد، ثم البحار سيد، ثم المثقف وليد إلى جانب أنها هامشية، ظلت مدهوسة، ولا تنتهي إلى شيء...

جـ- السلوكية في الثلاثية سلوكية حديثة، وحسبنا من ذلك، نزهة سعيد حزوم مع جماعة من المصطافين في طرطوس: ثم مرضه، ودخوله مشفى للأمراض النفسية، مما هو من حداثة العصر نفسه؛ ثم تطلع سعيد حزوم إلى معرفة أخبار، وأحوال العالم الثالث، والعالم عامة، وغير ذلك.

. وأما (الأيديولوجية) التقدمية التي ظهرت في الثلاثية، رغم أن (النضالية) فيها هامشية، ومدهوسة، أو هي أيضاً غير موجودة في ذاتها، فإن ملامحها ظلت من ملامح الواقع، وأبطاله.. ناهيك بالمعاني الإنسانية، الأخلاقية التي من شجاعة البحار، وصبره على الشدائد، وحبه لوطنه..

كـ- ومن هنا بروز (الذاتية الرومنطية) في الثلاثية، والتي يصير المؤلف يتوسع فيها بحديث الحب، والفرح، وأيضاً حب الطبيعة، وحب البحر، وهي ملامح نامية في شتى أجزاء الثلاثية، وجنباتها...

وإن تقاطع المشاهد فيها، فيما بينها، مع (الأحداث الداخلية) للبطل الرئيسي، والتي يعتني المؤلف بها عناية فائقة أيضاً، كل ذلك جعل المسرودية في الثلاثية (مهموسة)، في حين كانت أساليب الروايات السابقة، أما (تقريرية)، أو (ملحمية)، خاصة في الصراع والعاصفة وسواها...

■■

الهوامش

(1)- مثل ذلك رواية (حسن جيل) لفارس زرزور، وهي في سيرة أحد أقربائه، كما هو يقول، كتبها استناداً إلى مساعدة القريب له فيها؛ محلاها بكل ما حدث من جرائم، وشقاوات، وهرب، وتشرد، ثم عودة إلى الوطن...

(2)- الموضوعة هنا هي الصمود للحياة، والانتصار، رغم الفقر المدقع الذي عليه البطل، وتعرضه المتواصل للشدائد للمطالة... في حين أنه في رواية (الرحيل عند الغروب) الموضوعة هي (تسلط) فكرة الانتحار على بحار غني، كان يهرب الآثار مع أبيه، ثم يقلع عن الفكرة، ويعود إلى أمنه، ولكنه لايعود إلى البحر..

(3)- عرضنا في فصل سابق المدلولات التي لهذه المصطلحات الألسنية، النقدية، فاقتضى التنويه...

(4)- يتحدث (سعيد حزوم) في صفحات (13- 41) عن بحثه عن جثة أبيه، وسجنه؛ ثم في صفحات (43- 87) يتحدث (المؤلف) عن السجن، ويعرض مشاهد عما في القاووش الذي وضع فيه سعيد من خحش، وفوضى، وحشيش ص76، وغير ذلك؛ ثم في صفحات (88- 174) يتحدث (سعيد حزوم) عن علاقته بكاترين، وعلى الخصوص، محبوبته عزيزة؛ ثم من ص 178 إلى النهاية يتحدث (المؤلف) عن عمل سعيد حزوم عند الريس عبدوش، ثم غرق المركب.

(5)- وأما رواية المرفأ البعيد، فإنها يتقاسمها تبئيران، إذ يتابع (سعيد حزوم) من ص (5- 233) سرد حكايته حتى تركه العمل على الباخرة كاسل، ثم ص (234) إلى النهاية يتحدث (المؤلف) عن عمل سعيد حزوم على البواخر العالمية، ثم مرضه، ثم عودته إلى البحر.

الفصل الخامس عشر

روايتا نبيل سليمان،

الأشرعة وبنات نعش

في مسرودية (مدارات الشرق) بجزئيها: الأشرعة، وبنات نعش نوحظ أن القيمة المطلوب تحقيقها، كما يقول جريماس، ويعمل الأبطال لتحقيقها، وبالتالي الأيديولوجيا المترتبة عليها ظلتا محل (الملاشاة)، أي التعديم، والتهديم... فـ(عمر التكلي) الفلاح الخادم يصبح وكيل (زهرة)، وقيماً على أراضيها، فيبطر، وتفسد أخلاقه؛ و(فياض) الجندي الذي يهرب، يعمل عند الأغوات، فتفسد أخلاقه أيضاً، ويتكبر، ويبطر؛ و(سليم أفندي) التاجر الفقير، تتوسع أعماله بشكل فادح؛ ناهيك بأن له علاقة مشبوهة مع الخادمة(خديجة) زوجة سائق الباشا شكيم، تنتهي بزواجه منها؛ حتى الأبطال الرئيسيون، مثل (نجوم) في بحثها عن أخوتها، لم يصلوا إلى شيء، بل تلاشت أخبارهم في أجواء من (الأسطورية)، والشاعرية؛ وهذا بالفعل مايلفت النظر في هذا العمل الروائي الجيلي (مدارات الشرق)، وأحببت أن ألقي الأضواء عليه محاولاً ما أمكن تقديم الشروح الألسنية، والنقدية في ذلك...

رواية جيلية تصب في الأسطورة

إن (مدارات الشرق) بجزئيها الأشرعة، وبنات نعش هي في الأساس رواية اجتماعية، تاريخية، ومن هنا جيليتها المتميزة، والتي ظلت جيلية الحياة نفسها؛ إذ أنها تهدف كما يدل عليها العنوان إلى رسم (مشهدية عامة) للحياة السورية وأنسانها في الفترة التي تلت انسحاب الجيش التركي من الشام، ثم تآمر الغربيين من فرنسيين، وإنكليز، وأميركان على البلاد السورية، واحتلالهم لها، وتقسيمها، ثم فرض الانتداب الفرنسي على سورية، والثورات السورية التي اندلعت وقتها حتى الثلاثينات..

هذه (المشهدية العامة) التي يدل عليها العنوان، والذي يقول الألسنيون إنه يلخص مسرودية الرواية، قد رصدها المؤلف (نبيل سليمان) في مدارات إنسان الشعب السوري بشتى طبقاته، وفئاته، بدءاً من قاع المجتمع السوري وقتها، الأجراء، والفلاحين، والعمال، والبدو والمجندين، وانتهاء بقمته الهرمية وقتها،

الأغوات، الباشاوات، شيوخ العاشر وأمرائهم...

ومن هنا الحرص فيها على المساوقة بين الوقائع السياسية والعسكرية، وخاصة الثورات السورية على المحتل الفرنسي، وبين أحداث الرواية؛ إلا أن المؤلف (نبيل سليمان) لم يلتزم هذه المساوقة أيضاً، بل جعل الأحداث، وتفنيداتها تصب في الأسطورة؛ كما جعل (شبحاً) يحكي عن البطلة (نجوم)، وأنها تبكيّ أخوتها الضائعين، والمقتولين بين المدينة، والبادية، مما يصير المؤلف يسقط عليه رؤيته للعالم، فيرى في بكاء (بنات نعش) أخاها بشارة مستقبل أفضل، مما يدخل في أيديولوجية الرواية..

حبكة مظللة

وعلى هذه الشاكلة، قامت المسرودية الروائية في الأشرعة، وبنات نعش على تقاطع المشاهد، والحوارات، وتداخلها فيما بينها حتى النهاية؛ ولكنهما ظلت دون (بنية) روائية، رغم وجود (حبكة) مظللة فيها، هي الحبكة المتعلقة بالفلاحة (نجوم)، وما لاقته من عنت الأيام(1)..

وبالفعل، إن علينا أن ننتظر حتى (صفحة 376) من الجزء الأول – الأشرعة– حتى نظفر بالخيوط الأولى لهذه الحبكة الأساسية للرواية؛ وأما ماقبل ذلك، فهو مجرد (مشاهد حياتية) رصدت في ذاتها عن الحياة في دمشق وغوطتها، وقشلتها وقتها، وبعض المدن والقرى الأخرى؛ عبر مجريات حياة الأبطال، وهم المجندون الأصدقاء: عزيز، وفياض، واسماعيل، وراغب وسواهم...

إذ أنه، في الربع الثالث من الأشرعة ينتقل (عزيز)، و(فياض) من دمشق إلى حماة، حيث يشرفان على الأمن، وأيضاً على قوت العباد؛ إلا أنه بفعل (تمرد) الفلاحين في مرجمين تسيّر الحكومة حملة لقمع تمردهم، وتطلب من عزيز، وفياض المشاركة في الحملة، بالطبع ضد الأهالي...

إلا أنهما يمتنعان عن المشاركة، ويصممان على المقاتلة مع الأهالي؛ خاصة أن (فياض) كان قد تعرف على (نجوم)، وطلب من أبيها تزويجه إياها، فوافق، كما وافق الأهل على ذلك؛ وبالفعل يشتبك الأهالي مع جنود الحملة، فيساعدهم عزيز، وفياض، ويستطيعون قتل قائد الحملة؛ إلا أن حملة أخرى تسيّرها الحكومة إلى القرية، تحرق القرية وتدمرها.. وهنا تقريباً، تبدأ خيوط (الحبكة)

شبكة واسعة

وذلك أن (عزيز) يتمكن من الهرب؛ ثم يعثر على (نجوم) بين خرائب القرية المدمرة على أهلها؛ في حين أن (فياض) يلقى القبض عليه مثخناً بجراحه، ينزف دماً، فينقل إلى المستشفى، ولكنه يستطيع من هناك الفرار أيضاً... أما (عزيز)، و(نجوم) يقصدان حمص، وينزلان عند (العم حاتم) سائق القطار، والذي كان يهرب المجندين أثناء الحرب...

وهناك تنتظر (نجوم) فياضاً، كما تسعى للعثور على أخوتها، وتصير تعمل في صناعة (القش)؛ ثم إنها عندما تيأس (نجوم) من العثور على فياض تتزوج من (العم حاتم)؛ إلا أن (العم حاتم) الذي كان يشارك في أعمال الثوار على المحتل الفرنسي، يصاب بطلقات نارية في إحدى مشاركاته، فيخصى، ثم يموت؛ وتظل (نجوم) بعده تعمل في صناعة القش...

وأما (فياض) فقد لجأ إلى أحد الأغوات، حيث يعمل حارساً؛ إلا أنه يصدم بالمعاملة الفظة التي يتعامل بها الآغا مع الفلاحين، والفلاحات، فيقتله، ويهرب من جديد إلى خيام الأمير مجلاد، يعمل عنده، ثم إلى أحد الخواجات، ويصير وكيلاً له، فتفسد أخلاقه، ويصير إلى العنجهية، والبطر، والتسلط، وخاصة عندما يعلم أن (نجوم) قد تزوجت من غيره...

ويظل (عزيز) على صلة بنجوم، وأيضاً بالثوار؛ ويستطيع أن يجمع (نجوم) بفياض ، فيسألانه عن إخوة نجوم، فيخبرهما أن أختها (ترياق) تعمل خادمة في بيت أحد الخواجات في بيروت، وأن أخاها (عبد اللطيف) متطوع عند الفرنسيين، وأن الصغير (نافع) هرب منذ سنة، ولايعرف أين هو، ص413.

وهناك ترتب (نجوم) مع (عزيز) للسفر إلى بيروت، والبحث عن (ترياق)، وخطيبها؛ وبالفعل يقصدان بيروت، ويحاولان مع جماعة خطفت ترياق.. إلا أنهم يلقى القبض عليهم، وهم يحاولون الفرار بترياق...

ولكن الجدير بالذكر هنا أن (نجوم) جعلها المؤلف تعمل خادمة عند الخواجة إلى جانب أختها، كي تستدرجها إلى الهرب، فلم تفلح.. ثم يقال إن الخواجه أهداها إلى أحد أصدقائه من أمراء الجزيرة؛ ويكون انتقام أخيها بأن يطلق الرصاص على الأمير، فلا يصيبه، وإنما يفقده إحدى عينيه؛ ثم تغوص

المسرودية في الأسطورة، كما مر بنا..

الموضوعة في مقابل البرنامج السردي

تلك هي الخطوط العريضة لمسرودية (مدارات الشرق)؛ والسؤال هو أين هي بنيتها؟... وكيف ندرس أسلوبيتها؟!.. وهنا لنستعمل بعض المصطلحات الدلالية، والعلامية، فهي تقرب الإجابة من الأذهان...

مع جريماس

فإذا استعرنا من المعلم (جريماس) مصطلحه (برنامج سردي)، وتساءلنا عن البرنامج السردي(2) في الرواية، وبالتالي مقومات البنية فيها، نجد أنه ليس في الرواية (برنامج سردي)، يقوّم بنيتها، ويضبط أحوال الأبطال فيها حتى الخاتمة، فيكشف عن أيديولوجيتهم...

وإنما الرواية تجميع أحداث، ومشاهد ذات قوة تعبيرية تلقن أفكارها تلقيناً عن الأوضاع، والمواقف التي ترصدها... إذ ليس ثمة في الرواية (وظيفية) واحدة لأحوال الأبطال، ومواقفهم، بمعنى أن (التحولات) التي لتحقيق هدف في الرواية لايخضع لفاعلية واحدة؛ وإنما الذي يوجّه المسرودية هنا هو (المؤلف) السارد التقليدي، وهو أيضاً يوجه أيديولوجيتها...

مع بارث

والحال هنا – على عكس حال وجود برنامج سردي، ووظيفة تحول للأحداث يستند إلى تحقيق هدف معين – ، وهي حال (سيطرة) موضوعة، أو أكثر على المسرودية... و (الموضوعة) كما يقول المعلم (بارث) هي حقل رمزي، يساعد الناقد على تفسير كل مايظهر في المسرودية من أحداث، ومشاهد، وأيديولوجية، وعلى الخصوص شيفراتها، وتلقيناتها(3)....

ورغم أن الأحداث، والمشاهد هنا تصير إلى (الأسطورة)، وظهور (شبح) يحكي عن بكاء (نجوم) على إخوتها الضائعين، والمقتولين، في حبكة مظللة حاولنا الكشف عنها؛ فماذا نقول في بقية الأحداث، والمشاهد، والرواية تضم أكثر من عشرين بطلاً رئيسياً، هم (أنماط) مداراتهم، الاجتماعية المختلفة...

فإلى جانب الشخصيات التي نوهنا بها، نجوم، والعم حاتم، وعزيز،

وفياض، وترياق وغيرهم، حيث تتميز شخصية فياض بعيشها المرور من النقيض إلى النقيض، هناك الباشا شكيم، وأخته لميعة، وعمه أمير الحج، وابنته الست زهرة، ثم التاجر سليم أفندي، وزوجته غازية وعمر الذي يعمل أجيراً عنده، ثم يصبح وكيلاً للست زهرة، وقيماً لأملاكها، فتفسد أخلاقه، ويبطر، وهو أيضاً يعيش مروراً من النقيض إلى النقيض؛ فماذا نقول فيهم، وعلى الخصوص في موجودياتهم التي في الرواية..

أليست المسألة هنا مسألة (تسطيح) كما يقول المعلم (بارث)، أي رصد الأشياء، والأمور في ذاتها، بحيث تكون سلوكات الشخصيات، وأحوالهم، (رموزاً) لموجوديات تستكشف في ذاتها؛ وبالتالي الارتفاع من المستوى الذي للنمطية الواقعية لتجارب الأبطال، إلى المستوى الإنساني الذي لرموز مسطحة؟.. نحن نرجح ذلك؛ خاصة أنه يسمح لنا بالكشف عن (الملاشاة) التي عاشتها هؤلاء الأشخاص في موجودياتهم بكل خصوصياتها، وتناقضاتها؛ والكشف بالتالي عن الموجه للأحداث، والأفعال، وأيضاً الأيديولوجيا في الرواية ككل....

الملاشاة اللغوية

(الملاشاة اللغوية) تفكيك(4)، أي تقديم يصيبب اللغة، فتكشف عن المتكلم الحقيقي فيها، وحقيقة الانتماءات؛ وترد إلى (بروز الابتداءات) وماتعطيه من نشأة لها يسمّى بالأصوات.. ومبدئياً، عندما يتعارض (صوت المؤلف)، وهو السارد التقليدي للمسرودات مع أصوات أبطاله، تبرز (الملاشاة اللغوية) كصدى للذاتية المتفتحة عن الأبطال، وهم يفرضون على المسرودية موجودياتهم وأيضاً أيديولوجياتهم(5)...

و(الابتداءات) هي مجتلى بروز (الذاتية) عند الأبطال؛ لأنها صحوات تحرر، تتيح للأبطال رفض واقعهم، أو على العكس العمل على تحقيق مشاريعهم الخاصة فيه، بهدف تحقيق الذات... و(اللغة) تتهدم بشكل طبيعي بنتيجة هذه الصحوات، فتتفتت، وتظهر الشروخات عليها، والتشققات، وبالتالي يظهر تمايز صوت المؤلف عن أصوات أبطاله...

تلك هي مظاهر (الملاشاة اللغوية) الأصلية التي تتكشف عنها ملفوظات اللغة في الرواية، ثم يصير الناقد يتعاطف معها ليظهر حقيقة العملية اللغوية فيها،

ويحدد من هو الذي يوجه الأحداث في الرواية، وعلى الخصوص من هو المتكلم الحقيقي: المؤلف، أم الأبطال؟!..

كل ذلك ملاشاة اللغوية، أو لنقل كل ذلك (لغة، وملاشاة)؛ وأبرز دليل على هذه الملاشاة في الرواية هنا أن كل بطل فيها، وخاصة الذين هم من الطبقة الوسطى؛ أو الدنيا، كان، كما يقول المؤلف: – مع كل خطوة يزداد عزماً على أن يبدأ من جديد، فما مضى يكفي.– ، ص278؛ كما أن كلاً منهم كان يقول: – الأمل في الله، الأمل فينا ياوليف– ، ص278 أيضاً؛ والأمل كما يؤكد الوجوديون هو وحده القادر على تفجير الحاضر، وملاشاته...

يضاف إلى ذلك أننا نسمع المؤلف يقول المرة تلو المرة: – من هو راغب الناصح، أو قاسم السعد، أو أي من هؤلاء الملثمين حتى يفعلوا ما يفعلون؟.– ، ص79: أو يقول: – ماذا يساوي ياسين الحلوبين الرجال؟..– ، ص143.

وهذا هشام الساجي الصحفي الذي نجد أخباره في الأشرعة، ثم في بنات نعش، نجده في إحدى المظاهرات،، وقد: – ضاع صوت هشام.. وجعله الصمت يفطن إلى أنه كان لأول مرة في حياته هشاماً آخر، أو رجلاً آخر غير هشام الساجي..– ، ص106.

ثم هاهو يقف على ذبذبات عملية الكتابة عنده، ص340، ومابعدها، – عجزت يده عن أن تحرك القلم، وتراءى له أن الكرسي يخاطبه: دعك من العالم، وعد إلى بيتك، للعالم ربه، أو أربابه.. ليذهب كل إلى حيث يميل فؤاده، من هو مع الأتراك أو من هو مع الإنكليز، أو من هو مع الأمير، أو من هو مع الفرنسيين، أو من هو مع الشيطان.– ، ص343..

يضاف إلى ذلك تسقط المؤلف تناقضات أبطاله، الباشا شكيم، عمه أمير الحج، وصهره الإنكليزي، سليم أفندي وخديجة، عمر وفياض واللذين يصيران إلى البطر، والعنجهية، ثم وليف، وبديع، وهولو، وشلة العمال التقدميين، وطموحاتهم.. إلى جانب إمعانه في رسم (القهر، والذل) الفائقين اللذين يتجاوزان المعقولية إلى (اللامعقولية)، معاملة (الأغوات) للفلاحين، أو (الخواجات) للخدم، وماشابه...

تفسير وأسلوبية

ومن حيث أن (فنية) الرواية تقوم على تجميع المشاهد ترصفها رصفاً

تلقينياً، في اتجاه خدمة (موضوعة) استنها المؤلف، وهي الكشف عن مدارات النهوض السوري الحديث، استناداً إلى رصد مشهدية جيلية لإنسان الشعب السوري وقتها، انتقدت الرواية السرد الموحدة، وبالتالي (البرنامج السردي) كما مر بنا، وصارت المسرودية إلى رصد أحداث تتقاطع، وتتداخل، ولكنها أبداً مفتوحة على اللاشيء، غير الرصد في ذاته.. إلا أن من يتفحصها عن قرب يجد أن بعضها مبالغ فيه، وكله العنف، ومفارقة الواقع؛ بحيث أن المبالغة، والغرابة، والعنف التي لاحظناها في رواية (الوباء) لهاني الراهب تتجدد هنا؛ حتى تصب المسرودية في الأسطورة(6)؛ فكل ذلك (لغة، وملاشاة)..

لقد ركز (نبيل سليمان) رصده، وتحليلاته على العلاقات الاجتماعية التي كانت تسود منذ مطلع القرن العشرين حتى الثلاثينات، فاضطر إلى فضح الظلم، والتعسف، واستغلال الإنسان للإنسان وقتها عبر شرائح، صارت تظهر عليها المبالغة، والعنف، واللامعقولية؛ فكل ذلك (لغة، وملاشاة) كما قلنا..

في حين في المقابل ركز هاني الراهب في (التلال) ليس على الجانب الاجتماعي، وإنما على الجانب السياسي، رصده، وحلله بدءاً من الثلاثينات حتى الفترة الحديثة، أي الثمانينات، وعبر علاقات سورية مع محيطها العربي خاصة؛ وبذلك انكشفت مقولات الموضوعة التي في كل من الروائيين...

إذ أن المقولة، بل المقولات التي في أساس موضوعة (التلال) هي القوة والضعف، التقدم والانحطاط؛ في حين أن المقولة؛ أو المقولات التي في أساس موضوعة (مدارات الشرق) هي بالأحرى العدالة، الكرامة، الأمل؛ وهي التي ظلت توجه الأحداث، وتتحكم باللغة، أو أسلوبيتها كافة...

كل ذلك يسمح لنا بأن نقرر إن (مدارات الشرق) بجزئيها، قد حققت هدفها الفني، اعتماداً على (اللغة، وملاشاتها)، وعلى الخصوص، باصطناع الرمز، والأسطورة، إذ أن (الرمز) هو من طبيعته تثبيت للواقع، مع ملاشاة مرموزة، أو أيضاً باصطناع (التناص)، وهو جد واسع في الرواية، وجد معبر (7)....

ومن هنا نجد أن الرواية تستوقف القارئ عند كل صفحة تقريباً، وتطلب منه الروية في قراءتها، والتمتع بها، أو استخلاص العبرة منها، فكل صفحة فيها تريد أن تكون شاهداً يشهد على تجارب تلك الأيام، إنها أيام كلها (القهر، والتمزق)، وفي الوقت نفسه مليئة بـ(الطموحات، والآمال)؛ فكل صفحة تحمل تلقيناتها، والتي يصير يصطدم فيها صوت المؤلف مع أصوات أبطاله، ثم تكون الغلبة فيها له...

تعقيب

وفي مقالته عن النقد في المجلة، والمنشورة في (الأسبوع الأدبي)، العدد 48 يتساءل الناقد الصديق د.نعيم اليافي: كيف نوفق بين القول بغلبة (الايديولوجية) على الفن في الرواية؛ وفي الوقت نفسه نقول إن الرواية حققت هدفها المنشود من خلال (اللغة)؟...

وأجيب بأن (الملاشاة اللغوية) هي التي برّرت، وتبرّر مثل هذه الأحكام، وهي التي كانت محور تحليلاتي في الدراسة المذكورة، بدليل تأكيدي فيها على أن الرواية هي (لغة، وملاشاة)، وأن أبطالها رموز مسطحة تلاشى مرموزاتها.

وليس من تعارض بين غلبة (الأيديولوجية) على الفن في الرواية، وبين تحقيق الرواية هدفها الفني من خلال اللغة؛ خاصة أن هذا الهدف المنشود ظل شيئاً للإرسال، أي لخدمة (موضوعة) الرواية، وهي موضوعة تدخل في باب التاريخ الحضاري لإنسان الشعب السوري، في الحقبة الحديثة، أواخر فترة الحكم العثماني للبلاد، ثم مكابدته الغزو الإنكليزي، والفرنسي، ثم الثورات السورية على الفرنسيين حتى الثلاثينات...

الترسل يخدم الإرسال.

وقد استطاع المؤلف بالفعل، أن يرسم (مشهدية جيلية) عن ذلك؛ بدءاً من الأوصاف، والمسرودات عن المجندين عند الترك، عزيز وفياض ورفاقهما، وما جعل لهما؛ حتى الأوصاف والمسرودات عن الباشوات، والأغوات، والأمراء، مروراً بالأجراء، والخدم وأبناء الطبقة الفقيرة من العمال، والفلاحين، ومنهم نجوم، وأخوتها، أو عمر وأخوته، كان المؤلف يعطي لكل منهم لغته، ويحاول ربطه بواقعه، وفترته، مع إحياء اللون المحلي في ذلك؛ فظهر (التناص) صريحاً في الرواية، أشعارها، أمثالها، الأغاني والقصص الشعبية التي فيها، والتي كان المؤلف يسترسل فيها...

فإذا تأملنا تجارب هؤلاء الأبطال، المتبايني الهوية، والشخصيات، والأيديولوجية وجدنا أن (الابتداءات الذاتية) التي عاشوها، وصاروا يعبّرون بها عن توقهم إلى تحقيق ذواتهم، وحرياتهم، ظلت في حدود خدمة (الإرسال)، وليس في خدمة برنامج سوري واحد، فظلت أصواتهم في حدود خدمة الأيديولوجية التي يلهج بها المؤلف...

وبالفعل، إن قراءة متأنية للرواية تشعر القارئ أن (أصوات) الأبطال ليست أصواتهم، وإنما هي ثمرة صوت المؤلف الذي يخدم موضوعته، وأيديولوجيته؛ فكيف تكون الحال، وهناك العديد من الأحداث؛ والمشاهد في الرواية هي مبالغ فيها، وفوق واقعية، وتتجاوز حدود المعقولية إلى اللا معقولية الصريحة؛ ثم تنغلق الرواية في نهاية المطاف انغلاقاً فنياً أسطورياً...

كل ذلك لغة، وملاشاة، بدليل أننا لا نعرف هل هربت (نجوم) من عند الأمير، أم أنها ماتت؟ كما أن الصحفي (هشام) الذي يطلب منه (الشَبَح) التحقيق في أمر (نجوم) يتقاعس عن ذلك، وعلى الخصوص تحت تحذيرات التاجر الوجيه (سليم أفندي)، ثم تغوص الرواية في الأسطورة، بنات نعش، ص 578، 579....

وباختصار، يمكن القول إن غلبة (الأيديولوجية) في الرواية على الفن، أي غلبة التوجه الفكري على حركة المسرودية هو من باب الأرجحية التي للأيديولوجية عند المؤلف، فجعل (الإرسال) يخدمها، ثم ظلّ (التفاعل اللغوي) في حدود صد جيلي يكيفه المؤلف، ويحمله طابع أسلوبيته، وأيديولوجيته، وشاعريته؛ وهو ما يفسر المبالغات، وأيضاً التباينات التي في الرواية، وحركة التناقضات فيها...

■■

■ الهوامش:

(1) – اعتبرنا الحبكة السردية التي فسحها المؤلف حول (نجوم) حبكة مظللة؛ لأن شبكتها هي الشبكة الوحيدة التي تلملم جوانب المسرودية الواسعة، والفضفاضة في الرواية، بحيث لا سبيل إلى إنكارها، خاصة أن أبرز الأبطال يشارك فيها، مثل فياض، وعزيز، ثم الخوجة، والأمير؛ ولكنها ليست بمثابة (بنية) لبقية الأحداث التي يتحرك بها الأبطال الرئيسيون الآخرون.

(2) – (البرنامج السردي) هو قوام البنية السردية للرواية، وقد حدده المعلم (جريماس) استناداً إلى التحليل الدلالي للمسرودات، والذي هو في نظره تحليل أسلوبي أيضاً، ويقيمه على أساس اكسيولوجي، أي مترتب على علم القيم، وقد عرف المعلم (جريماس) البرنامج السردي بأنه:– وظيفة تحول مضمون فعل، إلى مضمون حال، في ملفوظات العلاقة الذاتية ذ1 ، ذ2 التي لتحقيق قيمة، هي (الموضوع) الذي تعمل (الذات) لبلوغه، كقيمة مطلوبة منها–؛ وتجد في كتابنا النقد والأسلوبية، ص 109، وما بعدها شروحاً مستفيضة في ذلك، ومع تطبيقات متنوعة..

(3) – (الموضوعة) كحقل رمزي، هي إحدى (الشيفرات) التي تكتسب دلالتها من مجموع المسرودية، وتساعد على تبيين حقيقة الإرسال اللغوي في الرواية، وسبق أن شرحنا ذلك في فصل سابق؛ والموضوعة إما عامة، كما هي الحال هنا، أو خاصة، وهلم جرا....

(4) – سبق أن عرضنا في فصل سابق مختلف الآراء، والنظريات في (الملاشاة اللغوية)، والتي هي تهديم للغة النص بغية تبيين (المتكلم) الحقيقي منه، وحقيقة من (يوجّه) الأحداث فيه، وإنها (الفعل الأصلي) الذي يتجلى في النص كشروخ، وتشققات سببتها ابتداءات التهديم الذاتي في النص؛ كما أنها (الفعل النقدي) الذي يقوم به الناقد عند تهديم لغة النص، في هدف إعادة بناء المسرودية، ومن هنا هي (تفكيك بنائي) يحاول إعادة بناء النص....

(5)– وذلك أن ظهور (الابتداء الذاتي) يسمح بظهور (الصوت)، والذي هو ابتداء ذاتي مرتبط بموقف؛ إلا أنه بفعل أن تجربة صاحب الصوت تتذبذب من (النقيض إلى النقيض)، تكون أقواله، وأفعاله محل تفكيك، أي تهديم يصير بلا شيها القارئ، أو الناقد عامة....

(6) – مثل ذلك أنه منذ الصفحات الأولى للرواية، نلاحظ أن الحديث عن دمشق، وقاسيون، يمتزج بالحديث عن نزول (آدم) من الجنة، وقتل (هابيل) لأخيه (قابيل)، مع إيراد آيات قرآنية يختمها المؤلف بصدق الله العظيم، لإعطاء اللون المحلي، والمناخ الديني، والذي يستمر في الرواية حتى النهاية، حيث يحملها المؤلف تلفيقات أسطورية مع الصحفي هشام، والشبح وهكذا دواليك....

(7) – إذ أن (التناص)، بصفته لغة مستعارة، وتلفيقية، يصير ينم عن الفعل الأصلي في الملاشاة، والذي يصير يصدم القارئ، والناقد؛ إذ أن (المؤلف) يتوسع في اصطناعه للتناص، فيورد الآيات القرآنية، والأحاديث، والأشعار، والأمثال، والأغاني، والقصص الشعبية، والأساطير ويعلق على بعضها أحيانا، وقد أحصيت أكثر من (35)، خمس وثلاثين منها في الأشرعة، و(20) عشرين في بنات نعش، انظر في الجزء الأول مثلا، ص 46- 236- 291- 343- 393- 440؛ وفي الجزء الثاني، ص 61- 88- 97- 284- 295- 350- 424- 517- 573- .. وغيرها..

الفصل السادس عشر

ديوان فؤاد كحل ،

أزهار القلب .

(أزهار القلب) ديوان جديد للشاعر فؤاد كحل، صدر مؤخراً عن وزارة الثقافة والإرشاد بدمشق، 1989، ويضم مقطوعات شعرية تزيد على المئة؛ وهي خواطر في الحب والحياة، سلسلها الشاعر دون عناوين، ودون أرقام؛ وسبق له أن جمع مثلها في مجموعات شعرية سابقة؛ بعضها ذات عناوين وأرقام، وبعضها دون عناوين ودون أرقام؛ (المقطوعة) الواحدة منها هي في الغالب من أربعة، أو ستة أشطر، وقلة هي المقطوعات الطويلة بينها...

الحسّ الواقعي

الحس الواقعي هو الخصيصة الأساسية للديوان؛ إن الشاعر فؤاد كحل هنا مع الواقع، مع الحياة؛ بل إنه في العديد من المقطوعات يتلمس الحقيقة، ويكشف عن الجذور؛ ومعظم مقطوعاته تمزج حديث (الحسي) بحديث (المعنوي)، وتتغنى بجمال الجسد، كما تتغنى بجمال الروح...

ورغم أن وصف (الجسد) ظل شغل الشاعر في الديوان، إذ ترد الكلمة فيه في أكثر من اثنين وعشرين (22) موضعاً، فإن كثيراً من أوصاف الجسد مقرون بوصف الروح؛ إذ ترد كلمة (الروح) في الديوان، في أربعة عشر (14) موضعاً فيه، وتدل على صدق المعاناة وصدق الاستكشاف...

ومن هنا ظهور (التشبيه)، وتركيبه اللغوي (ا هي مثل ب)؛ إذ أنّ (التشبيه) من أكثر الصور الفنية صلة بالواقع، خاصة أن طرفية في استعمالات الديوان من الواقع، من الحياة، نحو: – كنسر عظيم/ سنصعد إلى الأعلى/ كوردة يابسة/ سننزل إلى الأسفل – ، ص50؛ أو – كن غامضاً كخنجر/ كن غامضاً كوردة/ كن غامضاً كحالة عشق،/ لكن إياك أن تكون واضحاً كجريمة....ص60؛ وانظر أيضاً ص 14– 22– 27– 36– 69– 89.

وإن (الشفوية) الصريحة التي نصادفها هنا وهناك في الديوان، تعود إلى هذا الحس الواقعي أيضاً؛ ومن أبرز الأمثلة على هذه الشفوية، أي اصطناع الأساليب العامية في الخطاب اللغوي الأدبي، مايلي:

- أرتجف من البرد- ، ص 9؛ يعلقني الحب على مشجب- ص 10؛ - أدعوك إلى فنجان قهوة- ، ص15،؛ - أغلقت الألبوم- ، ص28؛ - والآن أكاد أجن- ، ص45؛ - تكفينا معاً/كسرة الخبز وحبات الزيتون- ، ص 55؛ تعالوا نكسر بطوننا/ أمام عريشة الناطور- ، ص 64؛ - شفاهي عطشى تقف في الدور- ، ص68، وغيرها...

المدلول الحسي والمعنوي للمفردات.

وعنوان الديوان (أزهار القلب)، استعارة إضافة تقصد أن مقطوعاته حصيلة التجربة الصميمية للحياة، وأيضاً للوجود عامة؛ فالمضاف، والمضاف إليه فيه مفردتان (حسيتان) استعملهما الشاعر مجازاً، مدلول معنوي، يقصد التفتح الشعري كمجتلي للفؤاد؛ والاستعمال في ذلك مفهوم، والاستعارة واضحة ومعبرة؛ إذ أن الشبهية مثلاً بين المستعار، والمستعار له فيهما قريبة من الإفهام....

و(كلمة) - قلب- ذات تراث دلالي قديم، يرجع إلى أفلاطون، ونجده اليوم عند الوجوديين؛ حيث هو يُستعمل بمدلول معنوي؛ وتقصد (الجانب الشعوري)، الذي يشتهي، ويغضب في الإنسان.... وهو المدلول المعنوي الذي لا يزال قائماً، ونصادفه في التراث العربي؛ حيث (كلمة) - قلب- تقصد (الفؤاد)؛ راجع مختار الصحاح:- القلب، الفؤاد، وقد يعبر به عن العقل، قال القرآن في قوله تعالى (لمن كان له قلب)، أي عقل- ، ص72.....

وقد وردت كلمة (قلب) في الديوان، في أكثر من ثلاثين (30) موضعاً؛ أربعة استعمالات منها تفيد (المدلول الحسي) للكلمة، أي (العضو) الذي في الجسم يضخ الدم، وبه ينتظم نبض الحياة في الشرايين؛ أبرزها قول الشاعر: - إنني أتحسسك بلهفة/ إنني أسمع دقات قلبك- ، ص 37؛ ثمَ: - لماذا يسرع هذا الوقت بنا/ إن قلبي ينبض جيداً- ، ص38...

أما استعمال المفردات التي من (الحقل الدلالي) لكلمة قلب بمدلولها الحسي، مثل دم، وشريان، ونبض وغيرها، فقد جاء مقنناً جداً؛ مثل ذلك أن كلمة (دم) وردت في موضعين، ص 77و81؛ ثم كلمة (شريان) وردت في أربعة مواضع، ص 43، 65، 66، 94، ثم كلمة (نبض) وردت في ستة مواضع، ص 63، 66، 73، 84، 94.... وأبرزها: - ليكن قلبك قلمك/ أليس النبض/ قوتك العظمى- ، ص 84؛ أو- نبض طفولتك/ تابع طيرانه/، في شرايين فتيان القرية- ، ص 94....

مع المعدولية

وأما الاستعمالات الأخرى لكلمة (قلب) في الديوان، فإنها تفيد المدلول المعنوي المتوارث، أي (الفؤاد) وما يتعلق بمعدوليتها، في الاستعمال؛ ويقول المعلم (جريماس) إن النص الأدبي، كالرواية، أو الديوان يحوي عادة على (مخططي معدولية)، ايزوتوبي: المخطط الألسني التواضعي، والمخطط الأسلوبي الخيالي أو قد يفترقان، حتى يكتشفهما الدارس؛ بكشفه عن (المقصود) من استعمال الكلمة في النص، ويكون ذلك، في الأساس، بمقارنة الاستعمالات بعضها ببعض في الديوان ككل....

وبالفعل، كنت أوضحت في دراسات سابقة كيف أن الشاعر (فايز خضور) مثلاً في استعمالاته لكلمة (قتل) يخرج من مخططها الألسني التواضعي، إلى مخطط أسلوبي، سريالي، يقصد استعمال الكلمة فيه:– لحظة انبعاث، أو نهوض أو تجدد– ؛ ومثلها استعمالات الشاعر (محمد عمران)، لكلمة (قصب)، والتي يقصد منها في ذلك: – الغناء– ، وغيرها.. إلا أن واقعية الشاعر (فؤاد كحل) الحياتية تحاشت الإغراب في استعمالات كلمة (قلب)، فظلت في حدود التواضع الألسني، ولم تتعدّاه إلى سريالية، أو فانتازية أو سواهما...

ومن أبرز الأمثلة على استعمالات كلمة (قلب)، ومعدوليتها في الديوان قول الشاعر: – خذ عينيك إلى الأفق/ خذ قلبك إلى الحبيبة/ خذ فمك إلى نافذة الله/ ولكن/ دع لي صورتك في القلب– ، ص 40، أي ليكن فؤادك مجتلى حقيقتك...

– كل شيء جهزته لاستقبالك/ الوردة والكتب/ غرفة القلب، /والكلمات/ والوسائد أيضاً– ، ص35، أي جهزت صميم نفسي لاستقبالك...– هل رأيت الأم/ ترقص في عرس ابنتها/ ليس بعد/ إذن، لم تحسّ بفرح القلب أبداً– ، ص 43، أي لم تحسّ بالفرح الصميمي للفؤاد...

المعاني ولونيات الدلالة...

وبناء على ذلك، أفادت كلمة (قلب) في العديد من المقطوعات (الوجدان الذاتي)، كما في قوله:– ألا يحق لهذا القلب/ أن يبوح بوردته/ بعد هذا الصمت المرهق/لسنوات طويلة– ، ص70، أي أن للوجدان الذاتي حقه في التعبير عن نفسه، والبوح...

– *افصل الهاتف/ اغلق الباب/ أقفل نوافذ الجسد/ ثم بعد قلبك/ اجلس هادئاً*

مع قلبك- ، أي اجلس هادئاً مع وجدانك الذاتي.....

يضاف إلى ذلك، وفي نفس الاتجاه، إن من اللونيات التي ظهرت في الديوان على استعمالات كلمة (قلب) إن بعضها يفيد (الشعورية) عامة، نحو: - خفف قسوتك/ لم يعد يحتمل هذا القلب/ الوردة حين تذوي/ حتى النسيم/ يخفف من تنسيمه- ، ص 14، القلب هنا يقصد الشعورية...

- *انزعوا ثيابي/ انزعوا جلدي/ انزعوا عظامي/ لكن اتركوا لي هذا القلب- ، ص 88، القلب هنا أيضاً يفيد الشعورية وهكذا...*

ناهيك أن المجازية التي ظهرت على بعض هذه الاستعمالات، وخاصة التي للمدلول المعنوي للقلب، مجازية مفهومة، وواضحة في معظمها، ولا غرابة فيها، أو شططاً.....

الصور المتوازية

وقد غلب استعمال (الصور المتوازية)،في الديوان على أية صورة أخرى؛ إذ أنّ مايزيد على ستين (60) مقطوعة فيه، أي أكثر من ثلثي الديوان، هي: - صور متوازية- ... و(التوازي) براثيليسم تناظر بين جمل القول، يقوم على استعادة مخطط، شيما، اسنادي واحد، اسمي أو فعلي، أي استعادة تركيب نحوي، في جملتين متتاليتين، أو أكثر... الأمر الذي يسمح بالتجنيس بين مفردات هذه الجمل، كما يسمح أيضاً بالمطابقة بين المعاني فيها، كما يفجر طاقات اللغة، وشعريتها؛ نحو: - كن حاداً كسيف في تلك المساحة/ كن شفافاً كجناح وردة في هذه المساحة- ، ص 11؛ حيث يتكرر مخطط إسنادي فعلي (كن)، في جملتين متتاليتين؛ وحيث على الخصوص يظهر (التجنيس)، في: كن، في المساحة؛ كما تظهر (المطابقة) في : حاداً كسيف، شفافاً كوردة؛ ، التكرار هنا أساسي....- القوة أن تكون أمام الحبيبة رقيقاً كوردة/ القوة أن تكون أمام العدو عنيداً كخنجر- ، نفس الصفحة، حيث يتكرر مخطط إسنادي واحد (القوة هي كذا)، وحيث يظهر التجنيس في (القوة أن تكون أمام)، كما ظهرت المطابقة في رقيقاً وعنيداً، حبيبة وعدو، وردة وخنجر)؛ والتكرار هنا أساسي...

وإلى جانب هذا التوازي البسيط، يتوسع الشاعر فيشكّل من عدّة مخططات إسنادية يكررها نسقية، نحو: - أنت تأتي وحيداً/ إلى هذا العالم/ كم أنت ممتلئ بالناس/ أنت لا تأتي وحيداً/ إلى هذا العالم/ كم أنت وحيد- ،ص55. في هذا المثل تتكرر نسقية من مخططين إسناديين اسميين: (أنت كذا، أنت لست كذا)،

فيظهر التجنيس على الأنساق المذكورة المكررة: (أنت تأتي وحيداً، إلى هذا العالم، كم أنت...)، كما تظهر المطابقة في: (تأتي ولا تأتي، يمتلئ بالناس ووحيداً)؛ والأمثلة على ذلك عديدة، انظر مثلاً ص42- و76 وغيرها...

التنوع في الصور المتوازية

ومن الأمثلة على تكرار نسقية من عدة أنساق إسنادية قوله: - كم أنت وحش/ خذ أنيابك/ وارحل بعيداً/ سأقفل على هذا القلب/ كم أنت عظيم/ هات طيورك/ ولنحلق سوياً/ سأفتح هذه النافذة- ، ص 45...

حيث نسقية من أربعة مخططات تتكرر، أحدها إسناد أسمي (أنت كذا)، وثلاثة إسنادات فعلية (خذ... ارحل... سأفعل)، فيتشكل منها التجنيس (كم أنت)، ثم المطابقة(خذ...هات... الاقتراب... والبعد... التلاقي.. والمرافقة... سأقفل... سأفتح)، وهكذا دواليك...

ومن الصور المتوازية في الديوان هذا (التضعيف) الذي يشكّل (تدرجاً تاماً: - التفاحة كخدا الحبيبة/ خدا الحبيبة كجمرة/ الجمرة كوردة/ الوردة كقلبي/ لكن قلبي/ ماذا يشبه- ،ص42.

حيث مخطط إسنادي اسمي من مبتدأ وخبر، يتكرر في عدة أشطر متتالية، مع (تضعيف) آخر كل شطر: (خدّا الحبيبة، الجمرة، الوردة، قلبي)، كما يشكل تدرجاً تاماً...

ومنها أيضاً هذا (التدرج المرصع): - في شتائي تَعَالَ ربيعاً/ في ربيعي تعال صيفاً/ في صيفي تعالَ خريفاً/ لكنْ حذار/ أن تأتي في غير موعدك- ، ص 48.

حيث تكرار مخطط إسنادي فعلي.. (تعال كذا) مع دخول (في) على كلمة التضعيف في آخر الشطر، فتضعف: (في ربيعي، في صيفي)، فيبدل إعرابها، مما يشكل (ترصيعاً)؛ والتدرج بالتالي تدرج مرصع...

وعلى هذه الشاكلة، يكون اصطناع (الصور المتوازية) المختلفة، وما تعكسه من جناسات، وطباقات، وتصاليب الكلام، والتضعيف، والتدرج، والتي يتغنى الشاعر (فؤاد كحل) بها، قد أظهر الدور الفني الذي للتحسين اللفظي، والمعنوي في ابتعاث شعرية اللغة، والتي ستصبح المجتلى الفعلي لفنية الشاعر، وشاعريته.

□■□

الفصل السابع عشر

تجاوز المعيار في روايتين

حديثنا اليوم عن روايتين تجاوزتا المعيار؛ الرواية الأولى: - البلاغ رقم 9- ، لمسعود جوني، والثانية: الرجل والزنزانة- ، لوهيب سراي الدين؛ فقد أطلق مسعود جوني على عمله الأدبي مصطلح (رواية)، في حين هو (سيرة ذاتية)؛ أمّا وهيب سراي الدين فقد أوغل في الفانتازيا، والخيال فخالف قوانين العالم، ووقع في الأدب الغرائبي.

1 - البلاغ رقم 9

وبالفعل، إزاء مسرودية فضفاضة، ومتداخلة، لا يملك الناقد إلا أن يتساءل عن حقيقة الصلة التي بين (المؤلف)، وبين أبطاله، وماهم يعيشون من أحداث، وخاصة البطل الرئيسي منهم... وهل يكفي أن يوثق (المؤلف) أحداثاً أو معايشات، لإعطاء عمل روائي؟... ثم وهذا هو الأهم، هل بإمكان (البنية الروائية) استيعاب مثل هذا التوثيق، دون أن يفسد نسيجها، ويؤثر في نوعيتها، كما هي الحال هنا مع البلاغ رقم 9.....

تعاريف وحديث ذاتي

تعرف (السيرة الذاتية) بأنها مسرود، أي ترسل سردي، ذو (مرجعية) معينة، وذو (تاريخية) معينة، يتحدث المؤلف فيها عن نفسه، فيكتب سيرته بيده؛ ولذلك يتوحد فيها المؤلف، والسارد، في حين تعرف (الرواية) بأنها مسرود. أي ترسل سردي، هو يدور حول حبكة، هي غالباً تأزم وتنتهي إلى الخاتمة؛ ولكن لا دخل للمؤلف بمضامين هذه الحبكة، إلا من حيث تأليفها؛ ولذلك قد يكون لبعض مضامينها صلة به هو يسقطه على الأبطال، أو الأحداث، لولا أن ذلك يظل في حدود الإبداع، ولا يكون بالضروري مرجعياً، أو تاريخياً...

وهنا في رواية: - البلاغ رقم 9- يؤكد مسعود جوني أن روايته، كما يحلو له أن يتصور، هي عمل أدبي ذو طابع توثيقي، وليست عملاً تسجيلياً ذا

طابع تاريخي، ص 8؛ أي أن روايته شيء من واقع الحياة، حرص على توثيقه في ذاته، دون الاكتراث بجانبه التاريخي... بحيث أن المهم بالنسبة إليه هو (التوثيق)، سواء اكتملت منه (بنية روائية)، أم لم تكتمل... فماذا كانت النتيجة؟ النتيجة هي أن روايته صارت بشكلها ومضمونها إلى (سيرة ذاتية)، ولم ترق إلى عمل روائي متكامل...

إنها مجرد تجميع للمشاهد، والحوارات، والأخبار عن تجربة البطل في حياته الخاصة، والعامة، في مصر وسورية أيام الوحدة، ثم الانفصال، ثم ثورة آذار؟ وظلت شيئاً من (الحديث الذاتي) للبطل، وذكرياته، يورده المؤلف بصيغة(المتكلم) من أول الرواية إلى آخرها...

ومعروف ألسنياً أن اصطناع صيغة (المتكلم) يجري عليها المؤلف مسروديته تعرضه للانزلاق الفعلي إلى الحديث عن نفسه؛ فكيف تكون الحال، والمؤلف يتعمد هنا الحديث عن معايشاته، بهدف التوثيق الصريح لها، كتجربة، وذكريات!.....

ويذهب المؤلف أيضاً، إلى أن من يريد الكتابة عن تلك الفترة، لا يستطيع أن يقدم أكثر من (مذكرات) عادية قاصرة، كما هو يقول أيضاً ص 8؛ وهذا أيضاً غير صحيح؛ إذ يمكن للروائي دائماً أن يكتب عن أية فترة يريد دون أن ينزلق إلى الحديث عن نفسه؛ سيما إذا استعمل صيغة (الغائب)....

ولكن هنا لاشيء من ذلك، بل إن العمل الروائي هنا هو عمل توثيقي مقصود في ذاته، ويقوم من أول الرواية إلى آخرها على حديث ذاتي للبطل (أمجد)؛ بحيث لا يفوت القارئ؛ سواء كان يعرف المؤلف، أو لا يعرفه، أن يرى في هذا البطل (المؤلف) نفسه، والذي يكتب تجربته، وذكرياته...

وحقاً، إن في ذلك، ربحاً يربحه العمل الروائي، في جهة المرجعية، والتاريخية؛ ولكن في ذلك أيضاً خسارة للرواية نفسها، حبكتها، وفنيتها؛ إذ ليس من الضروري التقيد بحرفية التوثيق، ولا صدقه؛ وإنما يكفي نجاح حبكة أساسية للكشف عن الماضي، وأحواله، حتى ولوكانت حبكة متخيلة، كما سندلل على ذلك بعد قليل....

الحبكة تظل أوعى وأوسع أثراً

وليسمح لي المؤلف (مسعود جوني) أن أضرب مثلين على ذلك، أحدهما

من رواية:- نجمة الصبح- ، لمحمد إبراهيم العلي، والتي تجري أحداثها على مساحات من الزمن، في سورية، ومصر، وتتحدث عن حرب حزيران، ثم حرب تشرين؛ فقد حرص المؤلف فيها على النقل عن الحياة، دون التورط في الحديث عن نفسه، رغم أنه أكد في مقدمة روايته، أن شخوصها، وأيضاً أسماءها من الواقع حوله....

والمثل الثاني من الرواية- :- العشق والثورة- ، لعبد الكريم ناصيف، والتي تقوم على تضايف سردي لحبكتين، إحداهما عن ثورة الشيخ بدر، وبطلتها (زينب)، وحبيبها كاسر؛ والثانية عن ثورة آذار، وبطلتها هي (زينب الحفيدة)، وحبيبها غزوان؛ فقد استطاع المؤلف في الحبكة الثانية، أن يقيم عملاً روائياً على (واقعة) من التاريخ، هي محاولة احتلال إذاعة حلب، وما صارت إليه من إلقاء القبض على المحاولين، ويكون غزوان بينهم وبالتالي، سجنهم، حتى تحررهم ثورة الثامن من آذار....

أوردت هذين المثالين، وخاصة المثل الثاني عن ثورة آذار لأدلل لمسعود جوني، أن التأليف الروائي ليس بالضرورة توثيقاً ولا تاريخاً؛وإنما تكفي فيه (حبكة قوية) يمكنها أن تحرك الشخوص في إطار فضائي معين، وإن كانت حبكة متخيلة، كما في العشق والثورة؛ في حين، في المقابل أن خبر احتلال إذاعة حلب في رواية مسعود جوني، البلاغ رقم 9، جاء على النحو التالي:

- نشرات صارت تركز على حركة عسكرية قامت في حلب ضد الحكم في دمشق، ومالبثت دير الزور، وحمص، أن انضمتا إليها؛ لم يكن لدينا أية معلومات عن الحركة، ولا عن القائمين بها؛ كانوا يتحدثون عن أنها حركة وحدوية تردد شعاراً مشتركاً بين تنظيمين ثوريين، ثم مالبثت أن انحازت إلى أحد التنظيمين، وأخذت تردد مطلبها الأساسي بإعلان الوحدة الفورية؛ كانت الحركة محدودة، ومرتجلة. - ، ص230.

وكثيرة، ومتنوعة أمثال هذه الإشارات العابرة إلى الأحداث الثورية، والسياسية في رواية مسعود جوني، وتتعلق بمعظم مرافق الحياة، وتدور حول نزاعات جانبية، واجتماعات هامشية، ثم حوارات متنوعة المشارب، ولاتدخل ضمن (حبكة) واحدة، عامة في هدف ثوري معين، وظلت كلها مجرد تدوين لمجريات الحياة التي عاشها البطل (أمجد)، وحرص المؤلف على توثيقها...

العنوان وأجزاء الرواية

والآن لنأخذ العنوان (البلاغ رقم 9)؛ إنه بلاغ تطميني صدر وقتها عن مجرى الأمور في تسوية مسائل الانفصال؛ وهو لايحتمل أن يكون عنواناً لهذا العمل السردي الذي يريد صاحبه أن ينعته بأنه رواية، عن ماهو يوثق فيها، من تجربته، والتي تجري على مساحات أوسع بكثير من ذلك؛ والعنوان كما يقول الألسنيون يلخص الرواية، ولكنه هنا لا يلخص شيئاً، كما أنه لا يدل على مسرودية الرواية، لأنه يتعلق بحدث جزئي، ظل عابراً فيها....وبالفعل إذ حاولنا (استجزاء) الرواية إلى أجزائها، وأظهرنا مافيها من فواصل، وسلاسل أساسية، وثانوية، وجدنا أن المؤلف فرض عليها تقسيماً شخصياً؛ إذ قسم روايته إلى ثلاثة فصول، متفاوتة في الطول، هي: الفصل الأول، ص 11- 171؛ ويحمل عنوان (الحلم)؛ ثم الفصل الثاني، ص 172- 289؛ ويحمل عنوان (السقوط)؛ والفصل الثالث، ص 293- 368؛ ويحمل عنوان (الإرادة)؛ ولكن هنا أيضاً إذا قنعنا، وسلمنا أن هذه العناوين تدل على مضامين الفصول، إلا أن التقسيم القائم عليها حاصل بالاستناد إلى فكر المؤلف، وليس إلى مسرودية نضالية...

وذلك أن التقسيم هنا يعتبر أن الوحدة مع مصر (حلم) يتحقق؛ وأن الانفصال (سقوط)؛ ثم إن التحرك من أجل ثورة آذار (إرادة)؛ ولكن (الاستجزاء) كي يصح يجب أن يستند إلى صلة الأجزاء بحبكة أساسية يتحرك ضمنها الأبطال، ومع الأسف، ليس في الرواية مثل هذه الحبكة الأساسية....

بعبارة أخرى، إن الرواية تفتقر إلى (عمل نضالي) يكون محور تحركات الأبطال، وعلاقاتهم بعضهم ببعض، وبالتالي تفتقر إلى الهدف الواحد الذي يسعون إلى تحقيقه... وما المشاهد المعروضة في هذه الفصول، إن صح أن نعتبرها أجزاء كبرى، إلا نقولات، وأوصاف جانبية، وهامشية لمجريات الحياة، ولا دخل لها، لنقل يكون مباشراً، بعمل نضالي، ومنظم في الانفصال، والوحدة...

مذكرات وذكريات

ومن هنا الشعور أن المؤلف يقدم لنا مذكرات خاصة عن حياته الخاصة، والعامة في مصر، إذ يوفد إلى هناك أيام الوحدة، ثم في سورية أيام الانفصال، إذ يعود، ويلتحق بدورة في قطنا، حيث يتهم بالاشتراك في أعمال انقلابية،

ويسجن، ويحقق معه، ثم يطلق سراحه، ويعيّن في الجبهة.

وهناك في الجبهة يجد أن فريقاً من الثوار بقيادة العقيد الذهبي قد تحركوا من أجل الثورة، فيستشير أباه، ويشاركهم في تحركهم... إلا أن جميع هذه المضامين أمور خاصة، مثل المضامين الواسعة التي عن حياته في مصر، تدخل في باب (السيرة الذاتية)، والتي عرفها المعلم تودوروف بأنها المسرود الذي يتحدث به البطل عن تجربته في الحياة، وبالتالي هو ذو مرجعية معينة، وتاريخية معينة...

وهذا يعني أن الرواية مثلما هي دون حبكة، هي أيضاً دون بطل؛ وبالتالي إنها ليست برواية، وإنما هي مذكرات، وذكريات يوثقها المؤلف؛ وأن الأحداث الكبرى فيها، مثل الوحدة، أو الانفصال، أو ثورة آذار جرت بحتمية تاريخية متعالية، أكثر مما هي تعود إلى أبطال تحاول الرواية الكشف عن جهودهم فيها؛ وأن هذه الحتمية التاريخية على الخصوص تنم عنها أمشاج المشاهد، والأوصاف المبعثرة هنا وهناك في الرواية عن الحسّ العروبي، أو الحسّ التقدمي بين الضباط، وهكذا دواليك... كل ذلك جعل الرواية صالحة للتحليل العلامي، وقراءته التعددية، كما يقول رولان بارت؛ سيما وأن المشاهد التي رسمها عن إقامته في القاهرة تتعلق بأماسي رفاقه الضباط هناك، ومنهم (سمر) محبوبته، وأخت صديقه؛ وكان ينوي الزواج منها، ثم حال الانفصال، واضطراره العودة إلى الشام دون ذلك؛ ثم حياة الضباط أنفسهم هناك، أو حياة بدو سينا وغير ذلك مما يكشف عن الجوانب الاجتماعية، والنفسية، والخلقية للحياة هناك...

وقل مثل ذلك عن بقية الاجتماعات، والتحركات اللاحقة، مما يمكن معه الكشف عن شيفرات متنوعة للوقائع، الشيفرة السياقية التي للأحداث، وما جريات الأمور، والشيفرة الثقافية التي للقيم، والأفكار التي عاشها الأبطال، خاصة أن المؤلف هو نفسه شاعر، وأديب ذو مواقف إيديولوجية يمكن تتبعها، وتحليلها في ذلك كله، وهلم جرا...

إلا أن المسرودية كما هي معروضة في الرواية، حتى بكل مشاهدها تقريباً دون صلة مباشرة بأية (نضالية سردية)؛ وظلت بالتالي، مسرودية تجميع للوقائع التي لسيرة ذاتية، أي حشواً روائياً، لا أكثر، بما فيها المشاهد المتعلقة بخدمة البطل في قطنا، ثم في الجبهة، ثم المناوشات مع العدو الإسرائيلي، وأيضاً المشاهد المتعلقة بسجنه، والتحقيق معه ثم إطلاق سراحه، حتى المشاهد التي عن لقائه بالعقيد الذهبي، كل ذلك ظل أشياء شخصية، مبعثرة، وهامشية، لم تدخل في

حبكة نضالية عامة... فأين هي إذن (البنية) السردية للرواية؟...

الرواية تتحكم بها قوة متعالية

ليس للرواية (بنية) سردية، ذات فواصل من مقدمات تدفع إلى التأزم، والصراع في صالح هدف معين يعمل الأبطال لتحقيقه، حتى الحل، والخاتمة؛ وإذا حللنا ما يسميه المعلم (جريماس) بـ – محاور الدلالة – ، أي الرغبة، والاتصال، والمشاركة، كما تعكسها سلوكات الأبطال في علاقاتهم بعضهم ببعض، نجد أن الرواية هي دون نضالية تتحكم بالسلوكات قط.

العكس، ظلت الرواية تتحكم بها (قوى متعالية)، تؤثر عليها، وتسيّر أحداثها من الخارج، هي خارجة على الخصوص عن إرادة البطل الرئيسي (أمجد)، مثل الانفصال، ثم المد الثوري الذي كان في البلاد وقتها؛ وأكبر دليل على ذلك أن البطل الرئيسي أمجد عندما يسأله المحقق هل تعرف العقيد الذهبي يقول:

– قلت لك أني لا أعرف عقداء، ولا عمداء... أنا أسمع بأن هذا الضابط قائد قطعة كبيرة في الجبهة، أظنه قائد لواء، وأنا لم أقم بزيارة الجبهة في حياتي كلها– ، ص 279؛ فيرد عليه المحقق: – ستزورها على طول– ، نفس الصفحة؛ وبالفعل بعد أن تتأكد القيادة من أنه لا صلة له بالضباط الانقلابيين، تطلق سراحه، وترسله إلى الجبهة...

على أثرها، يصبح معظم الرصد منصباً على المناوشات العسكرية مع العدو الإسرائيلي، حتى نصل إلى صفحة 352؛ فيصير الحديث عن العقيدالذهبي الذي يتزعم الحركة التي ستحقق نصر الثامن من آذار ؛ إلا أن المؤلف هنا يستطرد، فيثبت حديث البطل (أمجد) مع أبيه عن موقفه من الثورة، والتحركات الثورية التي يتحرك بها الضباط، واقتناعه بجدواها، وبالتالي موافقة الأب على مشاركة الابن فيها، ص 358، ثم تتحرك القطعات من الجبهة، وتحقيق النصر....

علامية المشاهد كشواهد

أين (محاور الدلالية): الرغبة، والاتصال، والمشاركة، في هذه الصفحات القلائل عن لقاءات تفرضها ظروف من الخارج؟... وأين العمل الثوري الذي يجب أن يتحكم بسلوكات الأبطال، منذ صفحات مسروديتها الأولى حتى

النهاية؟... في الحقيقة، إنها غير موجودة في الرواية، والتي ظلت مشاهد لسيرة ذاتية صريحة...

ولا عجب إذن، أن تتفتت (البنية) السردية للرواية، فلا تعود تخدم موضوعاً سردياً عن (نضالية) معينة يعمل لها الأبطال؛ بل انحسرت إلى تجميع مشاهد من الحياة الخاصة، والعامة، للبطل (أمجد)، هي اللبنات الأساسية في سيرته الذاتية، أوردها المؤلف من الذاكرة، يوثق لها في عمله السردي؛ ولذلك لا عجب أيضاً أن يجد القارئ في هذه المشاهد شيئاً علامياً، يمكن أن تكشف عنه (القراءة التعددية) للنص...

وذلك أن حرص المؤلف على التوثيق جعل هذه المشاهد قابلة للتحليل، والتفسير، بدليل أنه تركها (شواهد) على الفترة، وأحداثها، والمجتمعات، ووقائعها كافة... وهذا معناه أن ما خسرته الرواية في جهة بنيتها السردية، ربحته في جهة علاميتها؛ وفي مثل هذه الحالة يمكن الاستفادة منها أيضاً في الكشف عن نفسية المؤلف، وأسلوبيته؛ إذ الحديث هنا هو عن تجربة ذاتية، وليس عن نضالية معينة؛ فالنضالية في الرواية لا تكاد تذكر...

ولو أن المؤلف نشر عمله الأدبي بهذا الشكل، أي شكل سيرة ذاتية، وليس شكل رواية لكان ربحه، ولم يعرض نفسه، ولا عمله لمغبة تجاوز المعايير.... إلا أن المعروض في الرواية من تجارب، ولقاءات، وحوارات، ومشاهد هي مجرّد مؤشرات على الحياة، وأيضاً فترتها؛ إلا أن الصعوبة في متابعة جزئيات هذه المؤشرات قضت على قيمتها الفنية، سيما وهي دون حبكة أساسية تلملم ما تبعثر منها؛ وبذلك ارتد العمل الأدبي بمجموعه إلى مايشبه (السيرة الذاتية)؛ إلا أنها سيرة ذاتية غنية في توثيقها، غنية في علاميتها، ولا شيء أكثر...

2 - الرجل والزنزانة...

أما رواية: – الرجل والزنزانة– ؛ فقد خرج (وهيب سراي الدين) فيها من الأدب الواقعي إلى الأدب الغرائبي... وذلك أنه ظن في الأساس أنه يمكنه (تخيل) هروب سجين من السجن، ثم قيامه بمناوشات مع سجانيه، ويقبلها القارئ بأنها وقائع من الواقع؛... إلا أن معظم ما أورده (وهيب سراي الدين) عن الهروب، والمناوشات جاء غرائبياً، فوق واقعي، وفوق طاقة الإنسان، وعلى الخصوص مخالفاً لقوانين العالم....

المتلقي هو الحكم في الأدب الغرائبي

تعتمد الرواية (تقنية التداعيات) التي تتيح عادة، التوسع في الخصوصيات، وتفاصيلها؛ إلا أن العديد من المضامين التي تتحدث عنها جاء غير مقنع، ظهرت (الغرابة) عليه صراحة؛ وهو ما سنحاول معالجته من زاوية ألسنية، خاصة أن معظم من قرأوا الرواية لاحظوا هذه الغرابة، بما فيهم لجنة القراءة في اتحاد الكتاب العرب، والتي سمحت بنشر الرواية...

وفي الفقرات التي تنتقى من تقرير اللجنة، وتنشر عادة على الغلاف نقرأ مايلي: – عمل روائي عن بطولات أهلنا في الجولان، ودفاعهم عن عروبتهم... وتعبر الروايةعن موقف وطني من الاحتلال الإسرائيلي... ويغلب المؤلف (الخيال) على الواقع، بحيث تبدو الرواية متماسكة بالمنطق الروائي، وعبر قدرة فنية ملحوظة على تطوير حوادث مقنعة في حدود المجتمع الروائي– ؛ (الغلاف).....

ولكن مع ذلك لنتساءل، ما هذا المنطق الروائي في الرواية؟.... وما قيمة هذا الذي تقول عنه اللجنة أنه مجتمع روائي فيها؟... في حين أن الرواية لم تحقق الإقناع، والتجارب التي صورتها تجارب موهومة؛ علاوة على أنها لم تستطع أن توفر الإمتاع، كما هي العادة عندما يلجأ المؤلفون إلى اصطناع الخيال، في التعبير عن رؤيتهم للعالم فيما يصورون، أو على الأقل رؤية الأبطال للواقع الذي يعانون قهره....

إن الرواية على العكس تعبث بالعلاقات المنطقية، وأيضاً العلاقات القرائنية عامة... وهو مايظهره التحليل الألسني لمسروديتها، ومضامينها؛ إذ إنها ينطبق عليها ما سجله المعلم (تودوروف) على: – الأدب الغرائبي– ، من أن المتلقي هو الحكم فيه، لأنه هو الشاهد الذي يشهد على موافقة، أو مخالفة الوقائع فيه لقوانين العالم؛ كما هي الحال هنا بالنسبة إلى موقف القارئ من التجارب الخارقة التي تسرد الرواية خبرها، ووجدها الذين قرأوا الرواية، بما فيهم لجنة القراءة خيالاً فيه غرابة...

مخالفة قوانين العالم...

قبل كل شيء، إن الرواية من أولها إلى آخرها تجري بصيغة(المتكلم)، والذي هو المقاوم البطل (حمود) السجين الذي يفر من سجون العدو، ويقول

المؤلف، أنه ينقل خبر هربه، وأعماله الخارقة، دون أن يميز كلامه، وصوته عن كلام بطله، وصوته... في حين أن الأصح في مثل هذه الأحوال التوثيقية كان عليه أن يسجل مرويات المقاوم البطل، وآنئذ يتوعى أكثر لمسروديته، كما يسمح للقارئ بالتوعي لها أكثر....

إلا أنّ الذي حصل، هو أن (الباث) للخطاب الروائي هنا ظل هو (المؤلف) الذي يستعمل صيغة(المتكلم) دون أن يتيح لبطله مجالاً لإثبات صوته، وإمكاناته؛ وإنما ظل المؤلف، والسارد، والبطل متداخلين تداخلاً، أفقد الرواية موضوعيتها؛ خاصة أنه لاشيء فيها يدل على أن (البطل) قد ذكر للمؤلف أن هذه المضامين التي تتحدث الرواية عنها قد حصلت له فعلاً...

كل ذلك جعل من (القارئ) متلقياً لخطاب غير محدّد العلاقات المنطقية، والقرائنية؛ وعليه أن يشهد على موافقة؛ أو مخالفة لقوانين العالم؛ وأيضاً يشهد على درجة الإقناع، والإمتاع فيها... وعلى هذه الشاكلة؛ تكون مسؤولية (الغرابة) التي سجلها القراء على وقائع الرواية تقع على عاتق المؤلف، وليس على عاتق البطل...

وماهي هذه المضامين الغريبة التي تتحدث الرواية عنها؟!.. إنها ما يورده المؤلف من أن البطل (حمود) بعد أن حفر ثقباً بعلبة سردين إلى الشارع، ص 214، راح يزور بيته، ويعود في نفس الليلة إلى زنزانته، ليكون حاضراً، أمام التفتيش في الصباح... وأنه بقي على هذه الحال عدة أسابيع، يقوم فيها كل ليلتين أو ثلاث، ص 243، بعملية، مثل: زرع المتفجرات، أو جلب القنابل والأسلحة إلى الزنزانة، حتى يقرر ترك الزنزانة، فيخطط لقتل حراس المعتقل، وينفذ ما خططه، ويهرب، ليصطحب زوجته شريكته في أعماله، ويتركان المنطقة!!!

تبرير واستصلاح

هذه الوقائع الخارقة شيء أقرب إلى الفانتازيا منه إلى الواقع، ولا يعقل أن يقوم مقاوم شعبي بها، أياً كانت حميته لوطنه... وذلك لأن هذه الوقائع هي من جهة فوق قدرة الفرد، وفوق طاقته، واحتماله، ثم من جهة ثانية لا تسمح الظروف بتحقيقها...

هناك، مثلاً المسافة بين المعتقل والبيت؛ ثم الخروج من الثقب والعودة منه؛ ثم الفترة الزمنية ليلاً لزيارة البيت والعودة من جديد إلى الزنزانة؛ ثم جلب

الأسلحة، والقنابل، مثل الكلاشينكوف، والعبوات الناسفة؛ ثم زرع هذه العبوات، ونسفها الخ....

إن (المتلقي) هنا هو القارئ، وهو الذي يحكم بأن هذه الوقائع مخالفة لقوانين العالم؛ وذلك أنه إذا يمكن قبول فكرة هروب السجناء من السجن من أساس حفر ثقب من الزنزانة، والهرب، لأن الواقع يؤيد هذا الهروب، والذي نسمع أنه حصل هنا أو هناك؛ ولكن أن يعود (السجين الهارب) إلى الزنزانة، ليقوم من هناك بعمليات مسلحة واسعة، كالتي تسرد الرواية أخبارها، فذلك شيء فانتازي غريب...

هذه الغرابة إذا حاولنا تدبرها، ونقدها، وجدنا أن مسؤوليتها تقع على عاتق المؤلف، والذي حملها إلى درجة الأدب الغرائبي، بهيمنته على السرد، ثم الاستطراد في التداعيات، والأحاديث النفسية، حتى (الوهم).. ولكن مع ذلك يمكن القول أيضاً أن ما ورد في الجزء الأول من الرواية ص 7- 213، والمتعلق بحفر هذا السجين نفقاً من زنزانته يمكن قبوله، رغم غرابته، إذ هو حصل استناداً إلى نبش الأرض بعلبة سردين... إلا أن الجزء الثاني من الرواية ص 242- 296، والمتعلق بالعمليات المسلحة الواسعة من زرع المتفجرات، ثم المواجهة بالسلاح، فيمكن تبديل (أزمنة) الأفعال فيه من الماضي إلى المستقبل، بحيث تكون هي مايرجى تحقيقه، وليس ما حصل، وبذلك تعود للرواية مصداقيتها، ويعود لها إقناعها، وإمتاعها....

❑■❑

الفصل الثامن عشر

مجموعة مالك صقور، الجقل

صدرت مؤخراً في دمشق المجموعة القصصية (الجقل) للأديب الكاتب مالك صقور، وتضم إحدى عشرة قصة قصيرة من النوع الواقعي الترسمي، وقصتين طويلتين، إحداهما في الكد، والطموح، والثانية فانتازية يتداخلها (التناص) تداخلاً صريحاً، وتحكي عن توبة أحد رجال المال، والأعمال، وعزمه على توزيع أمواله على الفقراء....

الصنعة والكشف عن إنسان الشعب.

المجموعة باكورة الأديب الكاتب مالك صقور، وهي ناضجة، وفيها فن كثير؛ إلا أنه بفعل أن العديد من قصصها كان المادة التي استهلكها المؤلف في كتاباته الصحفية، والاجتماعية ظهرت عليها سمات (المقالة الأدبية)، وخاصة الحياتية؛ إذ أن العديد منها يدور حول لقطات نفسية، أو نفسية اجتماعية؛ وأن المؤلف بالفعل يقول في العنوان الثاني الذي وضعه للمجموعة، أنها- لقطات من الحياة- «ص1».

وحقاً، أن الصنعة الفنية التي عمل المؤلف على توفيرها لهذه القصص، أو لنقل اللقطات شيء مميز؛ إلا أن الشيء الملفت للنظر فيها هو هذا (التيار الذهني)، الذي ظل يساند مسروديتها، سواء في جهة السرد، وهو نادر، أو في جهة التحليل، وهو الغالب، وهي في مجموعها كشف عن واقع إنسان الشعب؛ في الظروف التناقضية التي للغنى والفقر، للسعادة والشقاء، النجاح في الحياة أو الفشل فيها..

إن معظم شخصيات هذه المجموعة (شخصيات ريفية)، حرص المؤلف على رسم ظروف حياتها في الريف؛ أو المدينة، والتي يؤمونها أما للتحصيل الجامعي، أو للعمل فيها، أو أيضاً التوظف، وما تصير إليه أحوالهم فيها؛ ولكن معظمهم (فقراء)، ويكابدون وطأة إعالة الأولاد، أو فقراء وانتهوا إلى البذخ، والبطر؛ ونادراً ما يرد حديث (الحب) في هذه القصص، أو هو لا يتعدى فيها لقطات في الغدر بالمحبوب، لصالح محبوب آخر أكثر غنى...

ومن هنا احتل (التحليل) للمواقف في هذه القطعات النفسية، والنفسية الاجتماعية مكان الصدارة في المسرودية العامة فيها؛ وتراجعت العناية بالحدث تراجعاً ظاهراً، بحيث ظل (الحدث) فيها هامشياً، لا يزيد على كونه أحد عوامل الظروف، وبرزت على العكس من ذلك مواقف المكابدة لواقع ضنك، كالفقر مثلاً، أو الغدر، وجرائرهما.. وافتقدنا ما يسمّى بالتأزم، والصراع، والانفراج في أشكالها العادية، أو الدرامية؛ وظل (السرد) قريباً من النقل الريبورتاجي عن الحياة...

الحدث في القصة القصيرة...

وفي مقالته عن فهم القصة، المصطلح والنظرية، المنشورة في ملحق المصطلح النقدي، العدد (56) من الأسبوع الأدبي ينوه الدكتور عبد الله أبو هيف بصعوبة تعريف القصة القصيرة، وكيف أن المنظرين يميزون بين الفن القصصي، وبين سرد الحياة اليومية الذي يفتقر إلى المعنى، والمستوى، والرؤية، كما هي الحال في تقارير الشرطة، عن حادثة قتل، أو تبادل الكلام بين عاشقين، أو أيضاً أحاديث النساء فيما بينهن على باب البيت ...

ثم يورد بعض التعاريف للقصة القصيرة؛ منها مثلاً، إن القصة تصور حدثاً معيناً، وتروي خبراً معيناً؛ وليس كل خبر قصة، مالم تتوافر فيه خصائص معينة، أولها أن يكون له (أثر)، أو (معنى كلي)؛ كما يجب أن يكون للخبر (بداية، ووسط، ونهاية)، فيصوّر ما نسميه بـ – الحدث– ؛ ولكي يصبح الخبر كاملاً يجب أن يتضمن بالإضافة إلى كيفية وقوعه، وزمانه، ومكانه (سبب) وقوعه؛ وهذا يتطلب التعرف على الشخص، أو الأشخاص الذين فعلوا الحدث، وتأثروا به، إذ أن (وحدة) الحدث لا تتحقق إلا بتصوير (الشخصية) وهي تعمل عملاً له معنى؛ وبدون المعنى لا يمكن للأحداث أن تكتمل، لأن أركانه ثلاثة، الفعل، والفاعل، والمعنى؛ وهي وحدة لا يمكن تجزئتها، ويجب أن تقوم الأحداث، والشخصيات على خدمة هذا المعنى من أول القصة إلى آخرها، وإلا أصبحت مختلة البناء...

وقد حرصت على إبراز هذه الفقرات، والإشارات في مقالة الدكتور عبد الله أبو هيف، لأبرز الأهمية التي لمقومات القصة القصيرة، وخاصة (الحدث)؛ في حين أننا عندما نتدارس هذه اللقطات التي عمل القاص مالك صقور على توفير الفن لها، وخاصة في إبراز مواقفها، أو محاولة تحليلها، نجد أنها تفتقر في

مجموعها إلى (الحدث)، وبالتالي تفتقر إلى القوام الفعلي للتحليلات، وتظل مبعثرة، أو تلتقي في أيديولوجية خيّرة، أو متفائلة، تعمل باستمرار على أن تظهر، ولو من بعيد...

أمثلة تتلمس طريقها.

فمثلاً في قصة: - من مفارقات الحياة- ، ص11، وهي تجري بصيغة (المتكلم)، والذي هو كاتب صحفي، فبعد أن يشير المتكلم إلى أن متعيشاً استطاع أن يؤسس نفسه، ويمتلك بيتاً فاخراً، طلب إليه أن يكتب عن شقائه بأهل محبوبته الذين رفضوا تزويجه ابنتهم، لأنه من طبقة دون طبقتهم... يصير الحديث عن حياة هذا المتعيش، وأنه تربى عند أمه المطلقة، والتي أرادته أن يكون أستاذاً، فلم يصلح لذلك بل صار يهرب من المدرسة، ويبيع السجائر المهربة، ثم يتاجر بكل شيء،، فأثرى، وأصبح معظم من حوله يستدينون منه الخ...

إن مثل هذا الترسل السردي لا يزيد على مقالة صحفية، بالكاد تحوي على لقطة قصصية عن مكابدة البطل... وكذلك هي الحال في العديد من هذه القصص، رغم ظهور بعض التحليلات فيها، أو ظهور الصنعة الفنية عليها، مثل قصة: - آخر الليل- ، ص13، وهي تمزج بين صيغتي المخاطب، والغائب، وتسرد سيرة حياة راع فقير، يتشرد فيعمل عاملاً، ثم يعمل طياناً، فبيطونياً، ثم يتزوج، ويخلف العديد من الأولاد، ولكنه يظل فقيراً، وعاجزاً حتى عن إعالتهم... وهاهو الآن يعود إلى الرعي..

أما قصة: - كآبة- ،ص17، فإنها تجري بصيغة (المخاطب)، أي أن المؤلف يوجّه الخطاب فيها إلى البطل، وهو موظف من الريف، كان يتخلى عن محبوبته الريفية، من أجل زميلة له في الجامعة، ثم لم يوفق إلى الزواج منها؛ وهاهو الآن يكابد الوحدة، والوحشة، وقد فقد أمه، كما فقد محبوبته الأولى، وهاهو يعيش وحيداً؛ (التحليل) هنا ظاهر...

وإن قصة: - حب وقنص- ، ص35، لا تخرج عن هذا الخط؛ وهي عن شاب جامعي فقير يميل إلى فتاة جامعية تحبه، يستجيب لها فيقع في غوايتها، إذ تسلمه نفسها، ثم يتركها، لأنه خاف إذا هو تزوجها، أن يظل فقيراً؛ (التحليل) هنا أيضاً ظاهر، ولكن ميزة القصة أنها من جزأين، يتحدث الشاب في الجزء الأول عن تجربته، كما يشرح مواقفه منها، ثم تتحدث الفتاة في الجزء الثاني عن

تجربتها، وتشرح مواقفها منها؛ وكذلك قصة: – حديث طبيب نفساني– ، ص17، وهي تجري بصيغة (المتكلم)، والذي هو طبيب يروي خبر زيارة سيدة لمشفاه فتشكو له تبدل أخلاق زوجها، فتعرض ما صار إليه من النرفزة العصبية، ثم لا نعرف ماذا حصل بعد ذلك، الخ.. وقد حرصت على التنويه بمقومات القصة في هذه الأمثلة، لأدلل على أنها تتقاعس عن أن تكون صالحة للتحليل الألسني، وأبرز مبادئه، مثل إعادة توازن مفقود، أو العمل لتحقيق هدف معين، فغلبت عليها (الريبورتاجية)، وظلت في حدود الإعلام المفيد، وخاصة الإخبار الأخلاقي...

***

ولا تخرج القصة الطويلة:– تحولات مسعود– ، ص 57، عن هذا الخط الريبورتاجي، وهي تجري بصيغة(المتكلم)، والذي هو كهل متقاعد، راض بوضعه؛ وبين مهندس شاب طموح يصير (المتكلم) في القصة يحكي سيرة حياته، واجتهاده في الجامعة، وأنه كان مرشحاً لبعثة خارج القطر لإتمام تحصيله العالي، ثم فضلوا عليه شخصاً آخر، فانكفأ إلى العمل الحر، حتى استدرجه صاحب شركة غني ليعمل عنده، فقبل، وهو الآن مخلص لهذا الثري، إلا المتكلم في القصة يشك في أنه سيظل على أخلاقه الرضية، أو استقامته، أو نظافة ضميره... فقد لوحظ أن هذه القصة تستهلك (الأسلوب المباشر المندوب)، أيّ أن المتكلم لا يفتأ يقول فيها:– أقول أن المهندس قال لي كذا– ، ثم يروي أقواله... في حين كان يمكن للمؤلف أن يترك (الحوار) فيها صريحاً، فذلك أقوم، وأكثر إيحاءً...

ظهور التناص وأثره في بنية القصة

وأما القصة الطويلة:– الحقل– ، ص89، والتي هي في ظاهرها فانتازية، إذ يمكن أن تكون واقعية، وحصلت بشتى تفاصيلها، فقد تداخلها (التناص) تداخلاً صريحاً، لدرجة أن بنيتها تفتت بين البنية السردية الريبورتاجية، عن حياة ثري صاحب أعمال يقع فريسة الغيبوبة، والهذيان، وتبين حديث النصوص المتضمنة فيها، وهي آيات قرآنية نص عليها المؤلف نصاً صريحاً؛ وهنا لابدّ أن نلاحظ أن (التناص) في العديد من القصص السابقة على اختلاف لقطاتها، وبحسب مؤداها الذهني، حيث نقف باستمرار على أشعار، وأمثال، وأقوال مأثورة، وحكم، ص12،15،21،22،27،28،30،40،41،....الخ، هذا جناه أبي، ص 61، اذم إلى هذا الزمان أصيله، ص62، وعلى قدر أهل العزم ص

89،65،64، كل من عليها فان، ص91،101،103... وغيرها من آيات قرآنية وهكذا....

إن (التناص) من طبيعته يؤثر في بنية النص، وخاصة السردي فيه؛ كما أن من طبيعته يكشف صوت المؤلف، وأيديولوجيته؛ وإذا كانت آثاره في القصص السابقة، ولقطاتها بسيطة، إلا أنها في قصة: – الجقل– عظيمة، لدرجة أنها هي التي ابتنت القصة، وهي التي وجهتها الوجهة الفانتازية التي لها؛ إذ اعتمد المؤلف على آيات قرآنية في أخلاقية السلوك، ثم في العقاب، فقاده الترسل السردي فيها إلى مسخ (البطل) إلى جقل، أي ابن آوى...

والقصة تجري بصيغة (المتكلم)، والذي هومعلم يحضر محاضرة عن (موت الضمير)، والذي عندما يصله من جاره خبر مرض هذا الثري، لا يعبأ به، حتى يستدعونه إليهم، فيتوجه إلى بيت الثري، وعند دخوله البيت يهمس أحد أبناء الثري في أذنه بأن والدهم يهذي، فلا يعير كلامه اهتماماً... ويدخل المعلم على الثري المريض،فيستقبله بحرارة، ويخبره بأنه طلبه اليه يستشيره في ماعزم عليه من (توزيع) أمواله على الفقراء، لأنه يثق به...

وهنا يروي الثري المريض له خبر غيبوبته، ويصف له ماشاهده فيها، وكيف أن شرطيين اقتاداه، وقيداه بالسلاسل، فحاول رشوتهما، فلم يفلح؛ بل وجد نفسه معلقاً، وصوت يجلجل:– خذوه، فغلوه، ثم الجحيم صلوه.– ، إلى آخر الآية 24..... من سورة الحاقة ثم من جديد يجد نفسه أمام شاشة بيضاء يتوسطها (ميزان العدل).. وهنا تنهال عليه ذكريات المظالم، والحماقات، والآثام، التي كان ارتكبها، وهاهو يحاكم عليها.. فيحاكم، ثم تأمر المحكمة بسجنه في كهف، فينقلونه إلى هناك...

أما (الكهف)، فكان سجناً سحرياً، كتب على بوابته بخط عربي واضح:– من لعنه الله، وغضب عليه، وجعل منهم القردة، والخنازير.– إلى آخر الآية 60 من سورة المائدة؛ ولكن في طريقه إلى الكهف يصادف عجوزاً، فيسألونه عنها، فيقول ربما هي أمي؛ فيقولون له: لا، بل هي من ساعدتها مرةً، وأدخلتها المشفى... وبحسنتها سنترك لك أن تختار الجلد الذي تريده: جلد الخنزير، الفيل، الجمل، الضبع، الثور، الحمل، ثم ابن آوى المسمى بالجقل، فيختاره، وينقلب إلى جقل يهاجم حديقه جارهم، ليفترس ديكاً هناك، فيضربه الجار، ويستيقظ يجد الطبيب يحقنه بأبرة المصل....

□■□

الفصل التاسع عشر

مسرحية خالد محيي الدين البرادعي

جزيرة الطيور

صدرت مؤخراً عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق المسرحية الشعرية: – جزيرة الطيور – ، للشاعر خالد محيي الدين البرادعي، والتي يقول فيها صاحبها إنها – مسرحية شعرية يرويها الراوي في اثنتي عشرة ليلة – ، ص2، أي هي حكاية تمثل فصولها في إطار مسرودية يحكي الراوي حكايتها، وبالتالي هي حكاية، هي حكاية مسرحها المؤلف، وجعلها وسيلة إيصاله، تحمل مقاصده إلى المشاهد، وأيضاً القارئ عامة، فكرس بذلك ذهنيتها، ورمزيتها، وصدرها بعبارة من ملحمة بعل أوغاريت، هي: – الحرب على الأرض مخالفة لمشيئتي. اسكبي السلام في كبد الأرض. بلقاح المحبة لقحي التراب. أفكار المحبة فوق الحقول...، ص5.

إن مطالعة نص هذه المسرحية/ الحكاية، أو سماع ملفوظاتها، وحواراتها، أومشاهدة حركة أبطالها على خشبة المسرح.. كلها تؤكد ذهنيتها، وأيضاً رمزيتها؛ سيّما وأن (العمل المسرحي) فيها يتداخل فيه حديث الظاهر، وحديث الباطن، حديث الواقع، وحديث الرؤية للواقع، في اتجاه رصد مايمكن تسميته فيه: – تجارب معرفية، وذوقية، في (الإشراق)– ، تنتهي بغياب البطل الرئيسي فيها، (الأمير ميمون)، ورفيقتيه ريحانة، والحورية عن مسرح الأحداث، وبالتالي تعلق القصّ، أي الحكي أو السرد في جهة(التعبير، والرمز)، حيث البعد الوجودي العدمي يصير يلملم أمشاج هذه التجارب، بشتى لونياتها... يقول الراوي أن الأمير ميمون، ورفيقتيه: – غابوا تماماً في خضرة الجزيرة– ، ص292.

وفي القراءة الألسنية التي نقوم بها هنا لهذه المسرحية/ الحكاية، بصفتها نصاً فنياً أدبياً، آثرنا (تلخيص الموضوع) هذا التلخيص الذي يعتبره الألسنيون شكلاً من (استجداء) النص إلى أجزائه، وسلاسله، وملفوظاته، والذي سبق أن قمنا في تحليلنا لحكاية (الأميرة جنان) للشاعر خالد محيي الدين البرادعي أيضاً، والتي ستكون لنا عودة إليها بعد قليل؛ المهم، أن (التلخيص) خلاصة للموضوع بكل أحداثه، هو أيضاً خلاصة لـ (تحولات الحال) عند الأبطال، كما تعكسها،

ملفوظات النص، وكيفياته، والتي تحرص القراءة الألسنية على تبينها تباعاً...

الموضوع وانغلاق مسروديته

ومفاد (الموضوع) في المسرحية هو أن (الملك وردان) يسيّر حملة بقيادة ابنه الأمير ميمون لاكتساح جزيرة الطيور؛ إلا أن (الأمير ميمون) عندما يبلغ الجزيرة تسحره أجواؤها الآمنة، فيمتنع عن مهاجمتها، ويروح يجوس أرجاءها؛ وهناك تغلبه (الكشوفات)، والتي هي أشبه بـ (إشراقات) الحقيقة، والسلام، يكون وساطتها (الشيخ) الذي ينصحه بالركون إلى حوض النور، ثم (الحورية) التي كانت من سرب الطيور المستحم في الحوض، وتجسدت صبية فاتنة، فاجتلبها الأمير ميمون إليه، وآخاها، وظلت تعيش على شكل طائر لا يراه، أو يسمعه أحد غيره.

وفعلاً، تعكس شتى ملفوظات النص، بحركة أفعالها، ومضامين حواراتها، أن (الأمير ميمون) قد أعطى ذاته، وكيانه للحورية، التي هي من أفق النور، فكانت له الرفيق الهادي، والحارس الأمين؛ إذ تأمره بكسر سيفه، فيكسره، ثم تأمره بتسريح المقاتلين، فيهدي الصيادين قطع الأسطول، ويوزّع الجنود على الحقول يزرعونها؛ ثم عندما توافيه خطيبته (ريحانة) في الجزيرة تنصحه بأن يخبئها؛ ثم تحس بأن (الملك وردان) يحاصر الأمير ميمون، ويتهدد ريحانة، تأمر الأمير ميمون بأن يتوارى في الضياء؛ ليتلاشى، وتتلاشى معه ريحانة... والحورية..

وأما (الملك وردان) فقد ظل عند إرادته اكتساح الجزيرة، فأمر بإنشاء أسطول جديد، بدلاً من الأسطول الذي بدّده ابنه الأمير ميمون؛ ثم يطلب من (الملثم) أن يأتيه بابنه حياً، أو ميتاً؛ ثم يهم بالهجوم، ولا نعرف إذا كان أمر به؛ إذ يحول دون تحققه (انغلاق) الحكاية على (الغياب) الذي يصير إليه (الأمير ميمون)، ورفيقاه؛ فتسكت المسرحية عن أي هجوم يقوم به (الملك وردان)؛ وهذا معناه: – انتفاء القص، أي السرد، بانتفاء الحدث– ، والعكس؛ فإن العملية عملية(لعبة لغوية) لتكييفات ملفوظية تطلع المشاهد، وأيضاً القارئ على (ذروات) تجارب متضادة، وشاقة، هي في حقيقتها (لعبة فكر) يعبر عن نفسه؛ ويرمز...

المؤلف قسم مسروديه مسرحيته إلى اثنتي عشرة ليلة، جعل لكل منها عنواناً يلخص مجريات الأحداث فيها، ولا بأس من استعادتها:

1- وبدأت الأحداث؛ 2 - الخطبة والبيعة؛ 3 - ورأى ميمون عالماً آخر؛ 4 - وانفتحت آفاق غريبة؛ 5 - رحلة الشك؛ 6 - نجسح الأمير ميمون؛ 7 - والتقى الحبيبان؛ 8 - المصادمة؛ 9 - فراق المحاربين؛ 10- أمام العرش؛ 11- مواجهات في الجزيرة؛ 12- ريحانة بين ميمون وحورية.. مما يوحي بأن الأهمية في المسرحية هي لتجربة الأمير ميمون، أو لنقل أنها هي التجربة الأساسية؛ في حين أن التجربتين في رأينا - أي تجربة(الملك وردان) على صغر المساحة التي أعطيت لها، وتجربة (الأمير ميمون) التي توسع المؤلف فيها- ، هما متعادلتان في الأهمية، وتظلان كذلك حتى آخر لحظة؛ أي حتى (الغياب) الذي يتم به الحسم، والانغلاق، وبالتالي التعبير، والرمز كافة....

بطلان في قطبين متضادين

وعلى هذه الشاكلة، تكون مسرودية هذه المسرحية/ الحكاية: - مسرودية تضاد- صريح، يتقابل فيه بطلان، أحدهما يريد (الحرب)، والآخر يريد (السلم)، فيتجاذبان، ويتنافيان، ثم تصير الأحوال بهما إلى (العجائبية) الفوق طبيعية، والتي تمس موجودية أحدهما، وهو الأمير ميمون، والذي يصير مع رفيقتيه لسنا ندري كيف، إلى (الغياب)؛ ويتعلق (القص)، أي السرد....والمعروف أن (الجدل) بين النقيضين يسير على سنة الإزاحة والنشوء، أو الالتحام والتفكك، أو التشكل والاندثار؛ في حين أن مساحة المسرودية التي أعطيت مجريات كل من (الملك وردان)، و(الأمير ميمون) بين التهيئة للحملة ثم كشوفات (الإشراق)، ثم (الغياب)، لم تسمح بأكثر من (تمايز) أحد البطلين؛ فيكون (الأمير ميمون)، في جهة السلم، ويعطي نفسه للنور، ويكون (الملك وردان) في جهة الحرب، ويعطي نفسه للظلام... ولذلك لم يتم (هجوم)، ولم تحصل (منازلة)؛ لأن جدل السلم والحرب هو جدل المصلحة، والقوة في مقابل الغيرية، والضعف، في حين أن (إمكانيات) المسرودية هنا تلاشت في حدود الكيانات الذاتية، والكشوفات...

ألسنياً، ودلالياً لا تحوي مسرحية: - جزيرة الطيور - . على (برنامج سردي) يسعى فيه الأبطال لتحقيق هدف، هو أيديولوجية لهم؛ وإنما تتسلسل الأحداث فيها (في خطين متوازيين) لسلوكية نقيضين صريحين، يتنافيان، ثم يكون (الانغلاق) عجائبياً، وفوق طبيعياً في جهة تأكيد الذات.. وإن (الوجود)،

سواء الوجود الخير، أو الوجود الشرير هو من طبيعته يؤكد ذاته؛ إلا أن (الوجود الشرير)، بصفته عدماً شخصياً للذات غالباً ما يتبدد أمام نور الحقيقة، والخير؛ وذلك على الأرجح، ما دفع المؤلف إلى السكوت عن (هجوم) الملك وردان على الجزيرة لمعاقبة ابنه الأمير ميمون، والذي تقول المسرودية من طرف مقابل أنه تلاشى مع رفيقتيه في أفق الضياء، مما يدل على أن العمل المسرحي ظل في حدود (الكيانات الذاتية)، والتي يعبر عنها المؤلف بلغة الرمز....

وهذا يعني، بعبارةأخرى، أن المسرحية/ الحكاية: – جزيرة الطيور– لا تقدم حلاً لمشكلة السلم والحرب، وإنما تكتفي فقط بعرض (كيانات) الخير، والشر فيها، في لبوسات رمزية عجائبية، رآها المؤلف أنها تصلح أن تكون حلاً، في حين هي ليست بالحل كما قلنا؛ ومع ذلك أن الإنصاف يقتضينا أن نسجل أن هذا القدر من عرض (المشكلة) هو في حد ذاته انتصار أدبي، شعري، يحققه الشاعر خالد محيي الدين البرادعي يضاف إلى انتصاراته السابقة، لأنه بالفعل أصاب القرطاس، وقارب فيه الحقيقة العلمية، والفلسفية للمشكلة، والتي حفظ (سقراط)، ثم (افلاطون)، وإلى ماشاء الله هي ترتكز إلى (النور الذاتي) الذي يجده الإنسان في ذاته، فيشفق عليه، ويروض الناس على أخلاقيته، بحيث يظل العلم هو الفضيلة، والجهل هو الرذيلة، وهو ما اندفعت تحليلات (الكشوفات) تتوسع فيه، من أساس (النور الذاتي)، وظل يلهج به الأبطال، وخاصة (الشيخ) الذي يدل الأمير ميمون على حوض النور، ويشجع الأمير لمتابعة مبادرته إلى السلم؛ انظر ص 91– 156...

كيفيات الفعل والوجود

إن ميزة هذه المسرحية،/الحكاية، – جزيرة الطيور– بل أن فرادتها أنها تقدم مثالاً نادراً على (التكييف الملفوظي) للفعل والوجود بشتى أوجهه، أي تكييف إرادة، وتكييف وجوب، وتكييف قدرة، وتكييف معرفة؛ وحقاً، كما قلنا ليس لهذه المسرحية/الحكاية(برنامج سردي) يعمل الأبطال لتحقيق هدف واحد فيه، بل أن الممثلين هنا منقسمون إلى قسمين يستقطبهما قطبان، أحدهما للشر، والآخر للخير؛ فيكون الملثم، وأمير البحر، والضباط في جهة (الملك وردان) الممثل للشر، ويكون الشيخ، وريحانة، والحورية في جهة (الأمير ميمون) الممثل للخير... إلا أن (تحولات) الأبطال، وخاصة تحولات الأمير ميمون في

استشفاف النور، وبلوغ الحقيقة، وعلى الخصوص هيامه بالحورية، وإعطاءه نفسه لها؛ كل ذلك سمح للكيفيات الأربع: - الإرادة والوجوب، والقدرة، والمعرفة- ، أن تتكشف للعيان في (سلوكية) الأبطال، وخاصة الأمير ميمون، والذي تظل تجربته (ذروة تحقق)، و(ذروة) استشفاف...

وسبق للشاعر خالد محيي الدين البرادعي أن أصدر حكاية شعرية عن - الأميرة جنان- ، واستشهادها، وفاءً لحبيبها، كانت حللتها، ونشرت التحليل في الأسبوع الأدبي، ثم في كتابي النقد والأسلوبية، وأظهرت كيف أن حكاية - الأميرة جنان- ، تقدم مثالاً على كيفية (وجوب/وجود)؛ حيث أن مسروديتها ظلت في حدود لبوسات الحب والوفاء، كما ظلت الذوات فيهما: - ذوات فريدة- ، وظل التكييف في حدود القبول، وإرادة الفعل مرحلة، مرحلة، أي تزويج الأميرة، البحث عن العريس، تقدم العرسان، اختيار العريس، مهر العروسة، امتحان العريس، قتل العداة للعريس، وهنا تؤثر (الأميرة جنان) الانتحار، والذي تحتمه كيفية (وجوب/وجود) وفاء لمحبوبها، وإعطاء معنى لحياتها...

ولكن (المسرودية) هنا، لا تسير في اتجاه واحد، كما أنها لا تتكيف بكيفية واحدة؛ وإنما هي تتكشف منذ البداية عن (النقيض)، و(ظهور الذات المريدة، وبالتالي تقابل (أفق الطين)- والذي ظلت الحوارات تتحذر منه، 156- 158- 171-174 - 176، وغيرها- مع (أفق النور) والذي ظلت الحوارات تلهج به العديد من الصفحات؛ وهذا يعني أن ذات الأمير ميمون صار إلى (ذات عارفة) تتالى عليها الكشوفات، فيستزيد منها دون أن تشفي له ظمأ، وهنا بالتالي تحبير إلى (ذات قادرة)، ثم غير قادرة على متابعة الطريق، والمثابرة في استشفاف النور، فيصير إلى (الغياب)؛ إذ المثابرة استحالة تحقق ذاتي؛ وهو ما عبّر عنه (الشيخ) خير تعبير حين يقول للأمير ميمون، الذي يجلو له حيرته بوضعه؛ وخوفه من أبيه، وشره: - أنت نبتة حب بغابة شوك/ ودربك صعب طويل/ وتختار خوض النزال بوردة/.... ظل بعيداً عن الجيش والعرش/ وتابع مسيرتك المشرقة.- ص186....

الرحيل في الداخل

أما بالنسبة إلى (كيفية المعرفة) التي تشغل تقريباً نصف تحليلات المسرحية، وتصف مسروديتها، فإن التكييف ظل في جهة إرادة معرفة على شكل (استزادة) ظل الأمير ميمون يستزيدها، سواء من الحورية، ص 188

خاصة، أو من الشيخ، ص 287، خاصـــة... ورغم أن الأمير ميمون يقرر أن (الحب): الإشعاع الخارق لا يحتاج إلى زمن ليكتمل- ،ص121؛ أو رغم أن الحورية تعترف بأن الأمير ميمون قد شف للنور، فكسر سيفه، وغنى لها، وهما الطلبان طلبتهما صداقاً لها منه، وتقول: - تجمحت ياميمون في صداقي/ إنني سمعتُ الآن صوتاً من الأعماق/ وشف في رحلته حتى حدود الضوء- ، ص 174... رغم ذلك كله ظلت تجربة الأمير ميمون تتكشف عن (صعوبة المشوار)، صعوبة السلوك في النور، وظلت (الحورية)، كما ظل (الشيخ) يؤكد أن الرحيل هو في الداخل لتحقيق الذات، ص 91، 156، 186....

يضاف إلى ذلك أن هاجس التثقيف، ظل ملازماً لهذا الرحيل في الداخل- ترحل في أعماق جنودك ياميمون/أتخرجهم من سيطرة سيف/ شفافية الرؤيا/ ولذيذ الحب ودفء الفرجة/ علمهم ياميمون/ أن الدم لا يصنع نصراً/ والحرب خراب/ علمهم أن الإنسان تكون ليحب، ويحيا/ لم يأت إلى الأرض ليزرع بمعركة القاتل والمقتول- ، ص 187- 188، وانظر ص 190....

وعندما يواجه (أمير البحر) الأمير ميمون، ويسأله ماذا فعل بعقول الجنود،

يقول له: - لم أحجب جندياً عن حرب/ ماقلت لهم أكثر ما قلت الآن/ الإنسان قادر أن يصنع من سيف قيثارة/ أن يزرع في تربة الأرض/ الوردة والفرحة/ الدم والأحزان/ أسديت لهم نصيحتي وأنا أعزل، وقرأت عليهم مافي صدري/ فاعتنقوه كجزء من قرآن منزل/ لا أمر، ولا نهي، ولا تهديد/ فاختاروا الأفضل- ، ص 216، 217؛ فيجيبه أمير البحر: - بل ضللت الجند بسحر القول/ وأضأتَ أمامهم الدرب الأسهل/ فانحرفوا نحو الأسفل- ، ص 287، مما يؤكد حدة المواجهة بين من يغالط في (ضرورة) الطاعة للسلطان، وبين من يؤمن بأصالة (النور الذاتي)، وأخلاقيته... لقد ظلت المسرحية تمجد الحب والسلام، ومع تنوير الأمير ميمون، ثم تلاشيه مع رفيقتيه في الضياء، صارت فلسفة التسلط والحرب، مؤكدة على قيمة التطلع إلى النور ذاتياً، والتوعية فيه جماعياً.

□■□

الفهرست

اتحاد الكتاب العرب
ARAB WRITERS UNION
DAMASCUS دمشق

رقم الإيداع في مكتبة الأسد - الوطنية

النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق:.دراسة/
عدنان بن ذريل- دمشق: اتحاد الكتاب العرب،
2000- 199ص؛ 25سم..

1- 810.99561 ب ن ذ ن   2- العنوان
3 - بن ذريل

ع -2000/2/296   مكتبة الأسد

هذا الكتاب

يتناول هذا الكتاب دراسات تطبيقية لبعض الأعمال الروائية والقصصية والشعرية لعدد من الأدباء المعاصرين، مثل علي عقلة عرسان، وشكيب الجابري، وهاني الراهب، وعبد النبي حجازي، وفاضل السباعي، وفؤاد كحل، ومالك صقور، وخالد البرادعي... الخ... على أرضية نظرية جامعة لأهم التيارات في النقد المعاصر بأسلوب موجز وسلس.

709
4

مطبعة اتحاد الكتاب العرب
دمشق

ثمن النسخة ٢٠٠ ل.س في القطر
٢٥٠ ل.س في أقطار الوطن العربي